

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a literární vědy

Diplomová práce

Bc. Václav Hozman

Poetika prostoru v románech Oty Filipa

The Poetics of Space in Ota Filip's Novels

Praha 2013

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Jiří Holý, DrSc.

Poděkování:

Za cenné rady a připomínky, za ochotu a trpělivost děkuji vedoucímu práce prof. Jiřímu Holému.

Rodičům děkuji za vytvoření zázemí k práci a za shovívavost.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 24. dubna 2013

.....

Václav Hozman

Klíčová slova:

- Ota Filip
- román
- prostor
- místo
- poetika

Klíčová slova:

- Ota Filip
- novel
- space
- place
- poetics

Abstrakt:

Předmětem této diplomové práce je poetika míst a prostoru v románech českého autora Oty Filipa (*1930). Analýzou jednotlivých významných míst zobrazených ve Filipově díle chceme prokázat důležitost těchto míst pro narativní výstavbu autorových románů. Práce má za cíl poukázat na význam zobrazeného prostoru a jednotlivých míst pro celkový smysl fikčního světa ve Filipově díle.

Metodologicky práce vychází ze stati polského literárního vědce Janusze Sławińskiego *Prostor v literatuře: Základní rozdělení a úvodní samozřejmosti* (2002 [1978]). Při zkoumání prostoru zobrazeného v literárním díle tedy vycházíme z textu daného díla. Prostor je jedním z prvků výstavby literárního díla a cílem této práce je popsat, jak je daný prostor v díle konstruován a jak se, v součinnosti s ostatními činiteli, podílí na narativní výstavbě díla a na utváření jeho smyslu.

Abstract:

The subject of this thesis is poetics of places and space in novels of Czech author Ota Filip (*1930). Using analysis of individual important places displayed in Filip's work we want to demonstrate the importance of these passages for the narrative construction of the author's novels. The aim of our work was to point out the importance of the shown space and individual places for a compact scene of the fictional world in the work of Ota Filip.

Our thesis proceeds methodologically from the study of the Polish literary scientist Janusz Sławiński: *Space in Literature: Basic Division and Introductory Commonplace* (2002 [1978]). Studying the space shown in this literary work we proceed from the text of the given work. Space is one of the elements of the composition in this literary work and the aim of our work is to explain how is the given space formed and how it is participated in narrative form of the work and in form of its meaning in cooperation with other components.

OBSAH

Předmluva	7
1 Úvod.....	8
2 Kavárna	13
2.1 Kavárna na cestě ke hřbitovu.....	13
2.2 Pražská kavárna Slavia	23
3 Hřiště.....	28
4 Město.....	46
4.1 Ostravské nanebevstoupení.....	47
4.2 Praha magická	66
4.3 Město bláznů.....	74
5 Místa-motivy	78
5.1 Rodný dům	78
5.2 Kostel	80
5.3 Hranice	81
5.4 Vězení.....	82
6 Závěr	83
7 Použitá literatura	84
7.1 Prameny	84
7.2 Oborná literatura.....	84

Předmluva

Přibližně před dvěma roky se mi do rukou dostal román *Cesta ke hřbitovu* (1968). Jméno autora, Ota Filip (1930), bylo pro mě tou dobou naprosto neznámé. *Cesta ke hřbitovu* mě však velice zaujala: je to román ne nepodobný asi slavnějšímu dílu *Zbabělci* (1958) Josefa Škvoreckého (1924-2012). Děj Filipova románu se také odehrává během druhé světové války v tehdejší Protektorátu Čechy a Morava, hlavním hrdinou a zároveň vypravěčem je též dospívající chlapec, pro kterého jsou válečné události do jisté míry dobrodružstvím. *Cesta ke hřbitovu* má se *Zbabělci* společnou také tematizaci vlivu dějin na každodenní život člověka.

Obě knihy jsou ale také zároveň v mnohém odlišné, a to nejen v tom, že *Zbabělci* jsou nepoměrně zmiňovanějším dílem české poválečné literatury. *Cesta ke hřbitovu* se od *Zbabělců* podstatně liší svým celkovým vyzněním: Filipovy postavy jsou daleko více zatíženy svým osudem a svojí vinou. Škvoreckého postavám se můžeme smát, jejich zbabělost a prospěchářství jsou směšné. Filipovy postavy však směšné nejsou, jejich „zbabělost“ je důsledkem touhy přežít.

Filipův román *Cesta ke hřbitovu* mě přinutil k tomu, abych si přečetl další spisovatelovy romány, z nichž mě nejvíce upoutalo *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy* (1. část s tit. *Die Himmelfahrt des Lojzek Lapáček aus Schlesiisch Ostrau*, Frankfurt nad Mohanem 1973, 2. část tamtéž s tit. *Zweikämpfe*, 1975; česky smz. 1974; Kolín n. Rýnem 1974-75). Tady se rodí záměr udělat z díla Oty Filipa téma své diplomové práce. Zbývalo toto téma (dílo Oty Filipa) nějak zúžit a blíže vymezit – a toto konkrétnější vymezení přirozeně vyplynulo ze samotného Filipova díla. Už tituly některých románů napovídají, že pro Otu Filipa je prostor významným prvkem budování vyprávění, že to, kde se příběh odehrává, není podružné. Ba naopak: u Filipa se příběhy přímo rodí z míst, ve kterých existují postavy. Od této myšlenky se pak odvíjí moje další uvažování o Filipově románové tvorbě.

V diplomové práci se nezabývám všemi vydanými romány Oty Filipa (a jejich verzemi), a není ani účelem této práce podat ucelený popis spisovatelova díla z hlediska zobrazeného prostoru. Postup je takový, že jsem si z Filipových románů vybral ta místa a ty prostory, které jsem vyhodnotil jako stěžejní pro jeho dílo jako celek. Fungování těchto míst a prostorů ve Filipových příbězích je pak tím, co mě zajímá.

*Jestli jdou někudy dějiny,
tak od Aše k Tatráům.*

(Zuzana Brabcová)

1 Úvod

V souvislosti s dílem Oty Filipa se často mluví o konfliktu individua a dějin, o vztahu jedince a historie o „napětí mezi ‚velkými‘ a ‚malými‘ dějinami“. (Slovník, 2009) Dějiny a jejich vliv na život postav jsou ústředními tématy Filipových próz. Ani „velké“, ani „malé“ dějiny se však neodvíjejí pouze v čase. Jednotlivé události „velkých“ i „malých“ dějin jsou vždy pevně zakotveny v prostoru. Prostor je lidskému myšlení bližší a přístupnější než kategorie času. V prostoru se člověk orientuje, je hmatatelný; čas je abstraktní, ubíhá odnikud nikam, nemůžeme ho organizovat a přizpůsobovat jako prostor. Vždyť i významné dějinné události, ať jde o bitvy, konference či podpisy mírových smluv, jsou často pojmenovány podle míst, kde k daným událostem došlo (máme bitvu u Hradce Králové či bitvu u Lipan, mluvíme o mírových jednáních v Brestu Litevském, o postupimské konferenci nebo o míru vestfálském atd.). Prostor hraje důležitou roli v lidském chápání a nazírání světa¹, a tím i v chápání vyprávění² (a dějiny jsou vlastně svého druhu vyprávění).

Konflikt mezi „velkými“ a „malými“ dějinami se i ve Filipových románech odehrává v určitém prostoru, na určitých místech, které hrají důležitou roli ve vyprávěném příběhu. Právě prostor, přes který se přelévají rozbourané vlny dějin, je určující pro osudy Filipových postav.³

¹ Srov. Vaňková, 2005: Člověk je ve světě zakotven prostřednictvím své tělesnosti, skrze své tělo člověk získává individuální zkušenost se světem. Z toho důvodu si člověk vytváří úzký vztah k prostoru. Tento vztah je dobře patrný na jazyku, jehož používáním vlastně interpretujeme svět. A právě lidská tělesnost a prostorovost hrají, jak ukazuje jazyk, v našem nazírání světa významnou úlohu. I čas, který je pro nás velice abstraktním pojmem, si představujeme v kategoriích prostoru, čímž nabyde pojem času v naší mysli konkrétnější (představitelnější) podoby. Čas chápeme jako nějaký prostor, do kterého lze vstoupit: *byli jsme v lese – stalo se to v červenci; v tomto týdnu*. Jak si všímá Irena Vaňková, řada slov má vztah zároveň k prostoru a času: např. *před; po; v; okolo; dlouhý; krátký; začátek; konec*. Dlouhá může být cesta, ale dlouhá může být i přednáška nebo můžeme dlouho někde čekat (dlouhé čekání). (viz Vaňková, 2005, s. 64)

² Otázkou narativu jako prostorového schématu se zabýval např. David Herman ve studii *Prostorová reference v narativních doménách*. Na materiálu duchafských příběhů vyprávěných obyvateli Severní Karolíny Herman zkoumá, jaký má vliv orientace v prostoru při výstavbě narativu i při jeho recepci.

³ Vztahu prostředí a postav si všímá Seymour Chatman ve své práci *Příběh a diskurs*. Chatman vyděluje z roviny příběhu události a existenty – existenty se podle Chatmana skládají z postav a z prostředí. A právě postavy a prostředí jsou ve velmi úzkém vzájemném vztahu.

Ota Filip v dokumentu České televize *Dvacáté století Oty Filipa*⁴ řekl: „Když jsem se narodil, tak se můj stvořitel mě neptal, jestli chci být narozen na Slezské Ostravě v Bezručově ulici. Já mám dojem, kdyby se mě býval tehdy zeptal, kdybych věděl, co mě čeká, tak bych řekl: Pane Bože, ať se jen nenarodím ve Slezské Ostravě, ať se narodím v Kalifornii...“ Ze spisovatelových slov zřetelně vysvítá, že i jeho životní osudy byly předurčeny tím, kde se narodil, tím, kde je jeho *místo*. Ota Filip se narodil ve Slezské Ostravě v roce 1930, v tomto městě, kde se střetávají nejrozličnější národnosti, etnika a nejrozličnější náboženská vyznání, prožil autor dětství a specifická atmosféra meziválečné Ostravy na něj bezpochyby zapůsobila. V díle Oty Filipa se není tedy tak významný vztah jedince a dějin, ale vztah jedince a prostoru, ve kterém se dějiny odehrávají. Kdyby se Ota Filip narodil v Kalifornii, a nikoliv ve Slezské Ostravě, která v jeho očích leží na jakési „křižovatce dějin“, nezažil by hrůzy druhé světové války, nebyl by svědkem perzekuce Židů, neovlivnil by jeho život únor roku 1948. Pro Otu Filipa je místo, kde se narodíme, kde vyrůstáme a kde žijeme, tím, co především určuje naše osudy. Stejně tak je místo určující pro osudy spisovatelových literárních postav.

Místo se ve Filipově díle stává aktivním činitelem příběhu. Postavy jsou určovány tím, kde „žijí“ - nejde tedy jen o onen vztah „malých“ a „velkých“ dějin, ale i o to, na jakém místě nás „velké“ dějiny zastihnou. A Filipovo dílo jako by říkalo, že na některých místech prostě před dějinami neutečeme.

Proto jsem se rozhodl věnovat se poetice míst v románech Oty Filipa. Budou mě zajímat ta místa a prostory, která jsou podle mého názoru určující a významná pro poetiku Filipova díla. Jsou to taková místa, která se výrazně podílejí na budování fikčního světa autorových prozaických prací a jejich smyslu. Takovým místem je například prostor kavárny, jenž hraje hlavní úlohu při budování fikčního světa spisovatelovy prvotiny, románu *Cesta ke hřbitovu*. Prostor kavárny je také velmi důležitý v románu *Kavárna Slavia* (s tit. *Café Slavia*, Frankfurt nad Mohanem 1985; smz. 1989; 1993). V *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy* je vyprávěčův příběh úzce spjat s prostorem fotbalového hřiště FC Slezská Ostrava a pro jeho vyprávění je právě tento prostor důležitým prvkem. V několika Filipových románech se setkáme s prostorem Slezské Ostravy a s prostorem města Prahy.

Smyslem práce není vymezit např. topos Ostravy v české literatuře, nýbrž popsat, jak fungují jednotlivá (fiktivní) místa v narativní výstavbě Filipových románů.

⁴ *Dvacáté století Oty Filipa*. Česká televize [online]. 2009 [cit. 2013-03-29]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10214777481-dvacate-stoleti-oty-filipa/40923410018/video/>

Při zkoumání poetiky prostoru v díle Oty Filipa budu vycházet z koncepce Januzse Sławińskiego, jak ji prezentoval ve stati *Prostor v literatuře: Základní vymezení a úvodní samozřejmosti*. Podle Sławińskiego se při zkoumání zobrazeného prostoru v literárním díle má vycházet přímo z textu díla – prostor je činitelem výstavby díla a úkolem literárního vědce je popsat, jak je daný prostor v díle konstruován a jak, v součinnosti s ostatními složkami díla, působí na čtenáře a utváří smysl díla. „Nejdříve je nutné najít motiv úvah, které vycházejí z domény systematické poetiky. Prostor je zde chápán (i když ne vždy důsledně) jako jev vysvětlitelný morfologií literárního díla, jako jedna ze zásad organizace jeho kompozičně-tematického plánu (zobrazené skutečnosti), vytvářející se, podobně jako všechny systémy tohoto typu, v důsledku určitých tvůrčích operací-rozhodnutí...“ (Sławiński, 2002, s. 118)

Sławiński rozlišuje tři roviny konstruování zobrazovaného prostoru v literárním díle: mluví o rovině popisu, o rovině scénérie a o rovině přídavných významů⁵.

Na první rovině, na rovině popisu, dostává podle Sławińskiego čtenář podnět, jak prostor z textu díla re-konstruovat. Daný prostor musí být explicitně popsán. Na případnou námitku, že už sama existence postavy implikuje prostor, ve kterém se postava pohybuje a jedná, Sławiński odpovídá, že zobrazený prostor nemůže být nepojmenovaný, neboť by nebyl zobrazen. Tvůrce díla nemůže nechat na vůli čtenáře, aby si konstruoval prostor díla sám na základě jakýchkoliv implicitních náznaků. Dílo musí čtenáři prostor, ve kterém se odehrává příběh, nabídnout, neboť prostor se významně podílí na budování vyprávění, a proto musí být zobrazen ten „správný“ prostor, který bude mít odpovídající funkci v díle. Tomu, jak je prostor v díle popsán (konstruován), je třeba věnovat pozornost.

Druhá Sławińskiego rovina konstruování prostoru v literárním díle, rovina scénická, je pro tuto práci nejdůležitější. Na scénické rovině se zobrazovaný prostor propojuje s ostatními složkami díla do významového celku. „V rovině popisu pozorujeme proces vytváření prvků zobrazovaného prostoru. Když se však zabýváme scénérií, máme co dočinění s už vyprodukovanými významovými celky, které jako by získaly nezávislost (zdánlivou) na generujícím mechanismu.“ (Sławiński, 2002, s. 126)

Kateřina Svatoňová ve studii *2^{1/2} D aneb prostor ve filmu v kontextu literatury a výtvarného umění*, kde se zabývá především prostorem ve vizuálním narativu (hlavně ve filmu), připomíná, s odkazem na úvahy Davida Bordwella, že tato Sławińskiego scénická

⁵ *Přídavných*: takto z polštiny překladatel Petr Vidlák překládá Sławińskiego pojem *naddanych*.

rovina (kterou Bordwell nazývá rovinou s funkcí expresivní) má také za cíl vyvolat požadované emoce u diváka (v našem případě u čtenáře). Jako příklad, kdy se prostor významně podílí na požadovaném účinku vyprávění, uvádí Kateřina Svatoňová umístění scény do stísněného prostoru, ze kterého není úniku, v případě, chce-li autor dosáhnout stupňujícího se napětí. (Svatoňová, 2008, s. 51)

Třetí rovina je podle Sławińskiego rovinou přidatných významů. „Vztah této roviny ke scénérii je z jistého úhlu analogický ke vztahu, jež scénérii spojuje s popisem. Stejně jako deskriptivní sdělení generuje prostor zobrazeného světa, tak i tento prostor vytváří dodatečné významy, které jsou postaveny nad prostorovými představami.“ (Sławiński, 2002, s. 128) Tato rovina odkazuje čtenáře vně z daného díla a čtenář si uvědomuje různé konotace spojené s prostorem zobrazeným v díle. Z této roviny zkoumá prostor a místa v literárních dílech již jmenovaná Daniela Hodrová či Zdeněk Hrbata.

Na prostory a místa ve Filipově díle chci nahlížet primárně z pohledu prvních dvou Sławińskiego rovin konstruování prostoru v literárním díle. Zároveň si však uvědomuji, že některá místa zobrazená v literárním díle jsou, jak říká Daniela Hodrová, *místa s pamětí*. Jde o místa, která můžeme nalézt ve více literárních dílech, kde plní nějakou specifickou funkci; tuto funkci si pak toto místo v sobě nese, i když se pak vyskytne v úplně jiném díle. Místo se stane *toposem*, který v sobě nese významy získané svým výskytem v různých příbězích. „Každé téma už bylo ne jednou, ale mnohokrát tematizováno, rozvinuto, určitý topos (místo) vystupoval v prostoru nesčetných děl, ale tyto jindy a jinde rozvité významy a příběhy jsou v něm implicitně přítomny, v různé míře jím při každém jeho užití prosvítají a v něm ožívají.“ (Hodrová, 1997, s. 20) Takový přístup k prostoru zobrazenému v literárním díle se ubírá spíše ke zkoumání historické poetiky prostoru. Ač podle mě tento pohled není zcela vhodný při uvažování nad poetikou míst v díle jednoho autora, přesto bude v některých případech jistě nutné zohlednit onu historii místa (např. místo města, které v sobě nese jisté ustálené konotace). Některá místa vnímáme, ať chceme nebo nechceme, „v kontextu jiných děl“. (Hodrová, 1994, s. 5)

Užitečné jsou pro tuto práci také další studie Daniely Hodrové, které autorka shrnula v knize *Místa s tajemstvím*. Pojmy *místo s tajemstvím* či místo jako *monstrum* se mi zdají velice příhodné např. pro magický prostor města Ostravy nebo Prahy, jak ho ve svém díle konstruuje Ota Filip. Ve Filipově díle místo často splývá s *monstrem*, které dané místo obývá – a pod pojmem *monstrum* si můžeme představit v podstatě cokoliv, co v lidech vyvolává strach či úzkost.

Daniela Hodrová přináší ve svých statích a esejích zajímavé postřehy o tom, jak můžeme pohlížet na místo, v jakých podobách může ono místo vystupovat, jak může ovlivňovat naše chápání celého díla. Tyto myšlenky jsou pro tuto práci velmi podnětné.

Dalším z možných přístupů ke zkoumání prostoru (nejen) v literárních dílech je přístup, který v knize *Poetika prostoru* popsal Gaston Bachelard. Bachelard nahlíží na prostor z psychologicko-fenomenologického hlediska. Literární obrazy stvořené spisovateli podle Bachelarda vyjadřují podstatu našeho prožívání prostoru. Gaston Bachelard ve svých úvahách vychází z díla Carla Gustava Junga, v němž důležitou roli hraje pojem archetyp, který Daniela Hodrová chápe jako „jakousi společnou, nadindividuální strukturu nevědomí, která se projevuje hlavně v mýtech, v takzvaných ‚věčných tématech‘, ale často nevědomě ovlivňuje podobu člověka v jakémkoli díle“. (Hodrová, 1997, s. 8) Bachelardovy úvahy mohou být pro tuto práci v mnohém podnětné, nebude na nich však práce stavěna.

V myšlenkách nad Filipovým dílem je třeba také zmínit jistý vztah prostoru a míst zobrazených v jeho románech s prostorem a místy reálného světa. Otázka vztahu reálných, skutečných míst a míst zobrazených ve spisovatelových románových pracích vyvstává hlavně v souvislosti s autorovými „životopisnými“ romány *Sedmý životopis* (2000) a *Osmý čili nedokončený životopis* (2007). Ota Filip je spjat především se Slezskou Ostravou, kde se narodil a vyrůstal. Slezská Ostrava (jako i Praha, kde spisovatel prožil část svého mládí, a jistě i další místa) je místem, které na Filipa působilo svým *geniem loci* a bylo pro něj zdrojem inspirace. A konkrétně Ostrava je místem, kde se odehrává podstatná část Filipových příběhů.

Předmětem této práce však není zkoumat vztah reálného prostoru a prostoru zobrazeného ve Filipově prozaické tvorbě. Ani zde nechci hledat místa, která byla inspirací pro místa v autorových románech.⁶ Pro tuto práci bude důležitý jen prostor zobrazený v díle a jeho funkce v něm.

I když je autor ve svých románech často inspirován prostorem reálným, přetváří tento prostor ve svém vyprávění, pro potřeby svých příběhů, do umělecké podoby.

⁶ Literární procházku po Ostravě podnikl Petr Smolák, který hledal místa zmiňovaná ve Filipově díle. Tímto odkazuji na jeho článek *Bezručova ulice Oty Filipa* (In: Protimluv, 2006, č. 1).

2 Kavárna

Kavárna se stává ústředním místem ve dvou Filipových románech: v *Cestě ke hřbitovu* a v *Kavárně Slavii*. Můžeme podotknout, že román *Cesta ke hřbitovu* se měl původně jmenovat *Kavárna na cestě ke hřbitovu* (a v německém vydání pod tímto titulem vyšel), druhému zmiňovanému románu slovo kavárna v titulu zůstalo i v českém vydání. Zdůraznění konkrétního místa v titulu svědčí o jeho důležitosti pro celé dílo.

Kavárna, ve které se odehrává velká část příběhu Filipovy prvotiny, je umístěna do Ostravy. Je to menší podnik, jehož předobraz a inspiraci můžeme hledat v podniku, který před druhou světovou válkou skutečně vlastnil spisovatelův otec.⁷ Restaurátorský podnik v románu *Kavárna Slavia* přesahuje více do prostoru reálného světa – jedná se samozřejmě, jak titul románu napovídá, o slavný pražský podnik stojící naproti Národnímu divadlu. Jedna kavárna je situována do Slezské Ostravy, druhá do Prahy – tomu, jak vystupují obě tato města ve Filipově díle, se budeme věnovat v jedné z následujících kapitol.

Základním rysem ostravské kavárny je to, že se stává místem, kde se protínají osudy hrdinů, stává se ústředním bodem, kam se sbíhají všechny nitky příběhu. Prostor kavárny se proměňuje v závislosti na tom, jak do osudů obyvatel ulice vedoucí ke hřbitovu zasahují dějinné události, které zásadně ovlivňují osud kavárníka, jeho rodiny a stálých hostů podniku. Prostor lokálu je v jistém smyslu jevištěm pro postavy příběhu.

Naopak základním rysem pražské kavárny Slavia, tak jak ji zobrazil Ota Filip ve svém románu, je její zakonzervovanost a neměnnost. Kavárna Slavia je místem, kde vše zůstává stabilní, vše zůstává při starém pořádku, prostor kavárny se tak stává místem jistoty v nejistém světě. Zatímco přes ostravskou kavárnu se bouře dějin přežene a převrátí, co se převrátit dá, kavárna Slavia je pevným bodem v téže bouři. Prostor kavárny Slavia vystihuje *Slovník české literatury po roce 1945* takto: „Není dějištěm [prostor kavárny], ale pozorovatelnou.“ (Slovník, 2009) Z bezpečného místa kavárny je nahlíženo do světa příběhu.

2.1 Kavárna na cestě ke hřbitovu

Nejdříve se podívejme, jak je v *Cestě ke hřbitovu* projektován prostor kavárny. Z prvních řádků románu k nám promlouvá vypravěč v první osobě, který, jak se posléze ukáže, je

⁷ Podle Petra Smoláka nyní v místech, kde stávala kavárna Filipova otce (v ulici Na Záměstí), vede šestiproudá silnice směrem k Frýdku, „aby se asi po pěti kilometrech zúžila a nakonec nesmyslně skončila u mostu mezi Vratimovem a Hrabovou“. (Smolák, 2006, s. 13)

hlavním hrdinou vyprávěného příběhu. Dozvídáme se o vypravěčově otci Bohumilovi, jenž se z chudých poměrů ve vesnici Hošťálkové vlastní pílí vypracoval v movitého majitele kavárny ve Slezské Ostravě. Současně však vypravěč cítí potřebu zdůraznit, že jeho vztah s otcem není příliš idylický, neboť nedokáže otci odpustit jeho zahleděnost do sebe sama, která je podle vypravěče vlastní všem vesnickým chlapcům, kteří něco dokázali. V této souvislosti je zmiňován i vypravěčův děda Antonín, otec Bohumila, který prohrál svůj dům a stolařskou živnost v kartách a žije v dřevěné chatrči v Hošťálkové. A právě vedle dědovy dřevěnice Bohumil provokativně vystaví krásný zděný dům, aby všem ve vsi dal najevo, kdo tady něco dokázal. O Bohumilovu domu i o vsi Hošťálkové bude ještě řeč. Nyní obraťme pozornost zpět do Ostravy, do ulice vedoucí ke hřbitovu, kde stojí příčina i symbol Bohumilova společenského vzestupu – kavárna.

Jak už napovídá titul románu, je pro danou kavárnu nejcharakterističtější její poloha: podnik stojí ve slepé ulici, která ústí přímo do hřbitovní brány.

V krásné ulici, roubené vzrostlými lipami, jsme měli lokál; baráky zde nadýmaly balkóny pýchou, důstojenstvím a klidem – a u nás v ulici nejezdila tramvaj, kdepak! u nás procházely jenom funusy, protože naše ulice byla slepá: končila honosnou branou na hřbitov...

(Filip, 1968, s. 9)

Pohřby jsou s kavárnou úzce spojeny: nejen že jsou zdrojem kavárnickových příjmů, neboť smuteční hosté jsou častými (a štědrými) hosty lokálu, ale i samo umístění kavárny na cestě ke hřbitovu dává podniku zvláštní pochmurnou a důstojnou atmosféru. A stejně jako se s postupujícím příběhem mění prostor kavárny, mění se i podoba pohřbů – od honosných pohřbů konce dvacátých a třicátých let až po pohřby z konce války, které se ani nedají nazývat pohřby, ale spíše zakopáním do jámy.

Důstojnou, těžkou až pochmurnou náladu prostředí kavárny zdůrazňuje i vnímání tohoto prostoru z perspektivy malého, devítiletého chlapce, na jehož zjitřenou fantazii působí prostředí o to intenzivněji. Lokál je nám představován jako temný a uzavřený prostor. Je to sice domov, ale působí zde něco, co znemožňuje prostor kavárny (a bytu nad lokálem) chápat jako domov bezpečný a útulný – jako útočiště.

Prostor lokálu působí chladně a odměřeně. Tuto chladnost prostoru umocňuje častý důraz na detail lesknoucího se niklového nálevního pultu a mramorových stolků. Místo zdá se neprosvětlí ani zelená barva stěn, stropu a závěsů, která v kombinaci s naleštěným nálevním pultem a s chladnými mramorovými stolky pro hosty ještě více umocňuje odtažitost tohoto prostoru.

Za povšimnutí stojí také velké zrcadlo visící na boční stěně vedle vchodu do lokálu. Z místa od pokladny se dá v zrcadle přehlédnout najednou celý prostor lokálu. Zrcadlový obraz není obrazem skutečným, je to jen odraz, nehmatatelný prostor. Zrcadlený prostor zdůrazňuje svoji hloubku, a tím i své tajemství. Jestliže prostor kavárny působí chladně a chmurně, zrcadlo tento dojem násobí. Jak podotýká Daniela Hodrová, zrcadlový obraz v sobě nese „moment zdvojení, nedořečenosti, dvojznačnosti“. (Hodrová, 1994, s. 38) Motiv zrcadla se objevuje v důležité scéně, kdy kavárníkova rodina dostává zprávu, že bratr vypravěčovy matky, bolševik Franta, byl zatčen gestapem, a matka se vydává do noci udělat, co je možné, pro jeho záchranu. Toto rozhodnutí vede matku k důstojníkovi SS Bergerovi a převrátí život kavárníkovy rodiny naruby. Vypravěč sleduje odchod maminky do temné deštivé noci právě v obraze zrcadla.

Táta vyběhl před vchod a volal: Mařko, neblázni, kam jdeš, vrať se, nedá se nic dělat, ale slyšel jsem rychlé kroky na dlažbě chodníku.

Na mne se zapomnělo, já seděl na židličky u pokladny, tam jsem sedával dost často vedle maminky a díval jsem se na její hbité prsty na klávesách, když počítala útraty: odtamtud jsem měl přehled po celém lokále, stačilo jen pootočit hlavu, podívat se do velkého zrcadla na boční stěně a všechno jsem měl jako na dlani; teď do zrcadla vešel táta a zastavil se uprostřed lokálu, otočil se směrem k zrcadlu, ale nedíval se na sebe, jen tak stál a na rameni měl v odrazu skla malinký šrám, to zjara vlétl do lokálu ptáček a sveden lesklou plochou skla narazil sám do sebe, zabil se, ale zobáčkem vyryl v zrcadle škrábanec, to po něm zůstalo, nic více; pak do zrcadla vstoupila babička.

(Filip, 1968, s. 66)

Plocha zrcadla je pouhým klamem, šalebným odrazem, jenž se stal osudným pro ptáčka, který nedokázal klam rozeznat od skutečnosti. Šrám na lesklé ploše zrcadla zrcadlícího prostor lokálu a události v něm, památka na nehodu ptáčka, jako by naznačoval přicházející neštěstí kavárníkovy rodiny. Matka odejde do noci a zachrání Frantu, zároveň je to však počátek neštěstí, neboť odběhla žádat pro Frantu milost k místnímu veliteli SS Bergerovi – což povede k jejímu pozdějšímu otěhotnění. Úryvek také zdůrazňuje jistou pasivitu vypravěče, který jen registruje události v lokále.

To, jaké pocity vyvolává prostor kavárny ve vypravěči příběhu, tehdy devítiletém Janovi, se přímo ukáže ve chvíli, kdy Jan vstoupí do konkurenčního podniku U Brány, který vlastní italský Žid Arturo Caire. O tomto konkurenčním podniku na cestě ke hřbitovu se u kavárníka doma mluví s despektem a jistým opovržením. Ne snad proto, že by otec Bohumil byl antisemita, ale jednoduše proto, že Bohumil Cairovi jeho podnik závidí. Arturo Caire totiž svým vzezřením přirozeně ukazuje, že patří do „lepší“ společnosti. Kdežto Bohumil trpí oním komplexem „vesnického chlapce, který něco dokázal“, ale kterému může kdykoliv a kdokoli připomenout, odkud že vlastně pochází. Proto je Cairův

podnik v kavárníkově rodině haněn – nemluví se zde o něm jinak než jako o „konkurenčním pajzlu“. O to více je vypravěč zaskočen, když poprvé vejde do onoho „pajzlu“: do očí ho uhodí zjevné rozdíly mezi otcovým a Cairovým lokálem a on zjistí, že Cairův podnik působí daleko útulněji.

Srdce mi tlouklo, když jsem poprvé vstupoval do konkurenčního pajzlu, ale on to vlastně ani nebyl pajzl, bylo tam pěkně útulno, řekl bych, že daleko útulněji než u nás, kde všechno svítilo chromem a mramorem; tady měli starobylý nábytek, dřevěné obložení stěn a pan Caire měl vousy pod nosem a usmál-li se, ukázal řadu krásných bílých zubů zcela určitě „echt“, ne jako měl můj táta vyndávací chrup, a paní Cairová měla šedé vlasy, ale byla krásná, a když jsem jí políbil ruku, podstrčila mi kousek čokolády, usmála se a řekla, že jsem dobře vychovaný a oba mi pak řekli, abych doma vzkázal, že určitě přijdou dnes večer, jen co zavrou lokál, a že proto udělají „šlus“ o něco dříve.

(Filip, 1968, s. 61)

Zřetelně v tomto srovnání obou konkurenčních podniků vidíme, jak u otce Bohumila i jeho lokálu převažuje umělost, falešný lesk a krása (např. i v detailu otcova umělého chrupu) a velká dávka nucenosti. V lokále u Žida Caira je naopak útulno, najdeme zde přirozenou krásu, žádnou umělost (ani šediny paní Cairové jí neubírají na sličnosti), vřelost.

Bohumil pozval manžele Cairovi k sobě domů proto, aby s nimi projednal prodej jejich podniku – Bohumil netuší, že Cairovi prodávají lokál proto, že budou v nejbližší době transportováni do koncentračního tábora. To mu dojde až během rozhovoru s manželi. I přesto se na prodeji dohodnou – pro kavárníka je jeho podnik vším, je znakem jeho úspěchu, v koupi „konkurenčního pajzlu“ vidí rozšíření svého úspěchu, rozšíření o to cennější, že jde právě o podnik „přirozeného“ člena „lepší“ společnosti, o podnik Žida Caira.

Život Bohumila Haboně je neoddělitelně spjat s jeho kavárnou. Blýskající se chladný prostor kavárny je zhmotněním jeho úspěchu, úspěchu, který může být podle Bohumila kdykoliv zpochybněn tím, že si někdo vzpomene, že „Bohúš“ je původem vesnický chudý chlapec. Proto musí být kavárna udržována ve stálém bezchybném, umělém lesku.

Pro otce Bohumila je kavárna zhmotněním úspěchu, pro vypravěče Jana je kavárna především *domovem* – ať už s jakoukoliv atmosférou. Lokál s otcem pobíhajícím po place, s krásnou matkou sedící za pokladnou, lokál s vrchním, s pomocnou silou v kuchyni a hlavně se štamgasty, kteří byli pro vypravěče nejpřínosnější školou. Jan si s odstupem času uvědomuje, co pro něj prostor lokálu znamenal, že pro něj byl prostorem dětství. Pro dítě

je domov domovem, teprve s přicházející dospělostí si člověk může uvědomovat případný nelad ve svém domově, přesto však ve vzpomínkách zůstane vždy něco idylického.

To byl můj domov.

Nevím, jaký byl, nechtěl jsem povědět, že by byl špatný, to bych zase lhal.

Můj domov zůstává hluboko ve mně.

Ještě dnes přijdu třeba někam do podniku, kde mají takovou pokladnu, jakou jsme měli my, zrovna takový chladicí pult a zrovna takový mramor na stolečkách pro dva a potom stačí, aby cinkla pokladna, hned zavřu oči, přiložím prsty na mramor rozechvělý chladicím kompresorem; celá místnost se roztrhne a znova seskupuje do podoby našeho lokálu, myslím si, že vše zůstalo při starém, že stačí jen pootevřít oči a uvidím maminku za pokladnou, otce u záclony, uslyším vzdálený smuteční marš...

(Filip, 1968, s. 20)

Nejpodstatnější nelad v prostoru kavárny-domova vyvolává ve vypravěči jedno konkrétní místo v kavárně, a to přístěnek za lokálem a staré kožené kanape v něm. Přístěnek a kanape si vypravěč dává zpětně do souvislosti s aktem svého početí i s početím své sestřičky Anny Marie.

Kavárna stojí na cestě, po které musí jednou projít všichni, vede ke hřbitovu, v této ulici se tedy sbíhají cesty všech obyvatel Slezské Ostravy. Kavárna využívá svoji pozici na této jedinečné ulici. Uvnitř kavárny se scházejí nejružnější lidé, od bolševiků a fašistů až po benešovce a demokraty; nalezneme zde faráře, filozofa, kapelníka smuteční kapely, kočího pohřebního vozu, důstojníka wehrmachtu, velitele místního oddílu SS atd. Ti všichni se zde scházejí, podělí se o svůj příběh a jejich cesta vede dál. Kavárna se stává jakousi křižovatkou nejružnějších osudů. Uvnitř prostoru kavárny se pak nachází jedno malinké místečko, na kterém se významně rozhoduje o osudu vypravěče – právě onen přístěnek s kanapem. Jan si s postupem času dává do souvislosti staré kožené kanape s jeho početím, neboť otec Bohumil, když začínal na konci dvacátých let se svým podnikáním, podal si inzerát, že hledá do svého nového podniku servírku. Na inzerát se dostavila Mařka, ale neměla na kauci činící tři tisíce korun, která byla podmínkou pro přijetí, a přesto byla přijata, Jan si domyslel, že on vlastně představuje chybějící kauci, která byla splacena na starém kanapi v přístěнку za lokálem. To byl první zásah přístěнку a kanape do života kavárníka, který se záhy s Mařkou oženil, i když to vůbec původně neměl v plánu, a Mařka se tak stala paní kavárníkovou. Stará pohovka v přístěнку je pro vypravěče předmětem způsobujícím od začátku disharmonický tón v jeho domově.

Kavárna má svoje štamgasty, své stálé hosty. Všechny je přijímá, vypravěč nikoho nesoudí, ať už je to kapelník smuteční kapely, fašista Houžva nebo katolický farář s židovskými kořeny Kempf, filozof Klimesch či bolševik Franta, bratr paní kavárníkové.

V kavárně jsou vítanými hosty všichni, bez rozdílu – to je základní vlastnost každého dobrého lokálu obecně. Občas se vyskytne ostřejší výměna názorů, ale nic závažnějšího se nepříhoda. Změna nastane, když v polovině března 1939 vpochodují do slepé ulice vedoucí ke hřbitovní bráně Němci.

Kavárna je ten den poloprázdná, štamgasti chybí, prostor kavárny je ještě pochmurnější než kdy jindy. Lokálem se rozprostírá nuda, za okny hustě sněží a je nevlídno. Ulicí ke hřbitovu jde kolem chudý pohřeb, jen dva tři truchlící pozůstalí za vozem, který táhne „stará odřená kobyla“, žádná hudba. (Filip, 1968, s. 31) Skromný pohřební průvod, bez parády a bez smuteční pompy jen podtrhuje ponuru atmosféru v lokále, kde převažuje nuda a rozladění z pošmourného dne. Kavárník u mramorového stolečku hraje s farářem Kempfem šachy, filozof Klimesch čte Schopenhauera, maminka se nudí za pultem a vypravěč na stolečku pod velkým zrcadlem píše domácí úlohu. Do této atmosféry náhle přichází novina zvenčí, že do ulice vtáhli Němci. Venku před kavárnou se rozehrálo dějinné divadlo a vyprázdněný lokál se zaplní německými důstojníky.

Potom za námi přiběhl celý udýchaný pan vrchní: Pane šéf, máte hned do lokálu... plný německých důstojníků... nestačíme... Otec se napřímil, ještě jednou změřil pohledem nepřehledný proud vozidel a lidí, hloučky jásajících Němců, pak mi sevřel loket a řekl: Jdem!

Ten hlas jsem znal: byl to hlas povinnosti, cítil jsem, že z táty spadl strach, pevně vykročil k našemu lokálu, kde na něho čekalo něco zcela nového, neprozkoumaného, snad nebezpečného, ale byl rozhodnut bojovat a bude-li třeba i zachránit, co se zachránit dá: své celoživotní dílo – lokál na ulici ke hřbitovu.

(Filip, 1968, s. 33)

Přišla první vlna rozbouřených dějin a prohnala se Bohumilovým lokálem. Štamgasti kavárny se vyměnili.

Novým stálým hostem kavárny na cestě ke hřbitovu se postupně stane také dr. Edi Berger, sturmbannführer místního oddílu SS. V prvním roce války se do problémů s gestapem dostal Jožka Kurtina, milenec Bohumilovy sestry Zdeničky. Jožka patřil k pasekářům, kteří obývali chalupy v kopcích nad Hošťálkovou a pytláčili v tamních lesích – za držení zbraně byl však ve válečné době trest smrti. Kapelník Houžva, fašista a již předválečný štamgast kavárny, zprostředkoval kavárníkovi setkání se sturmbannführerem Bergrem. Tím vstupuje do prostoru kavárny tato postava, postava, která s prostorem kavárny tajemně souzní a která, jak se ukáže, nepřináší nic dobrého. S velitelem Bergerem vychází podobný chlad jako z prostoru kavárníkova podniku: lokál, do tmava laděný prostor s leskem niklového chladicího pultu a se studenými mramorovými stoly, a velitel

SS Berger v tmavé uniformě s chladně se lesknoucími knoflíky na kazajce a s blýskavým znamením smrti na brigadýrce:

Potom vstoupil pan Berger, přišel skoro jako neviditelný: měl na sobě tu černou uniformu, a když stál v tmavém obdélníku dveří, napadlo mě, že to vstupuje jen jeho hlava, řada stříbrných knoflíků a umrlčí lebka, vznášející se mu přímo nad čelem; proti tmě venku nebylo uniformu vidět; a málem bych zapomněl, že v ruce, myslí, že v levé, držel kytici: bílé růže.

(Filip, 1968, s. 115)

Postava Bergera jako by splývala s prostorem lokálu. Jeho tmavá uniforma s blýskajícími se doplňky a blýskající se umrlčí lebkou na oficírské čepici se podobá prostoru lokálu, jako by ponurá atmosféra kavárny dostala tělo. Berger působí jako zhmotnění zlého ducha místa, pochmurná a tajemná atmosféra lokálu, jako by se formovala v postavě esesmana. Spolu s Danielou Hodrovou můžeme postavu Bergera nazvat *monstrem*. Hodrová říká: „Je zřejmé, že mezi místem a monstrem neexistuje zřetelná hranice, jedno přechází v druhé nepozorovaně až do okamžiku zjevení. Místo, na němž se zjevuje monstrum, a monstrum, které se zjevuje na určitém místě, se zdají být totožné.“ (Hodrová, 1994, s. 162) Podle Hodrové zjevení *monstra*⁸ signalizuje okamžik přechodu. Berger se zjevuje ve chvíli, kdy se vše mění a sám je vlastně impulsem oné změny; je ztělesněním zla, které v lokálu dřímalo a bylo pouze v náznacích pocíťováno citlivou vnímavostí dítěte. Berger přichází také ve chvíli, kdy se vypravěč pomalu mění z dítěte v dospělého člověka – v jiného člověka. Vypravěč přestává být jen pasivním pozorovatelem dění, ale sám se začne na dění dosti aktivně podílet (s tím souvisí i následná změna prostředí příběhu).

Na postavě velitele SS Bergera se ukazuje sepjatost postav s prostředím, jak na to upozorňuje Seymour Chatman, když postavy a prostředí zařazuje do společné kategorie nazvané existenty příběhu. Existenty, tedy postavy a prostředí, které „koná něco dějově významného“ (Chatman, 2008, s. 31), pak podněcují události. A zdá se, že právě v případě Filipovy *Cesty ke hřbitovu* můžeme sledovat onu dějovou významotvornost prostředí i zřetelné propojení postavy s prostředím příběhu.

S postavou esesmana Bergera také souvisí druhý osudový zásah přístěnku se starým kanapem za lokálem do života kavárnickovy rodiny. Jak bylo výše zmíněno, aby maminka zachránila svého bratra, bolševika Frantu, kterého zatklo gestapo, vydala se sama za

⁸ Monstrum ve významu něčeho, co se zjevuje. Monstrem může být podle Hodrové i místo samotné – tento postřeh je inspirativní pro zobrazení prostoru Slezské Ostravy v *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy*, kde město ožívá a stává se v jistém smyslu monstrem.

velitelem SS Bergerem. Ten Frantovi pomohl, kavárníkova žena mu však musela zaplatit vlastním tělem – Sturmbannführer se stal jejím milencem. Jednoho večera vypravěč, dospívající Jan, když jde do skladu za lokálem pro zmrzlinu, uslyší z temnoty zvuky, které si později spojí s počítáním své sestry Anny Marie. Z tmy malé místnosti je slyšet vrzání koženého kanape a milostné vzdechy jeho matky a Ediho Bergera.

Přibližně v polovině vyprávění dojde ke změně prostoru příběhu. Události dospěly do roku 1944, obyvatelé ulice vedoucí ke hřbitovu jsou již unaveni válečnými útrapami, a sama ulice je značně poškozena bombardováním. Kavárníkova rodina se rozhodne přestěhovat z bytu nad ostravskou kavárnou do zánovního domu v Hošťálkové. Události se přesunou z Ostravy do vsi obklopené zalesněnými kopci, na kterých ve svých chatrčích přebývají pasekáři a partyzáni. V lesích nad Hošťálkovou se formuje partyzánský odboj.

Dům v Hošťálkové postavil Bohumil natruc svému otci vedle jeho dřevěného příbytku, ve kterém žije od té doby, kdy v kartách prohrál svoje stavení i svou truhlářskou živnost. Krásný Bohumilův dům má dědovi Antonínovi stále připomínat synův úspěch a jeho vlastní ztroskotání.

Jestliže v kavárně byl vypravěč jen pasivním svědkem, kterého jsme mohli zastihnout jen v pozici pozorovatele, tak v Hošťálkové se z něho stává přímý účastník dění. Změna prostředí jako by podnítila ve vypravěči touhu na svém osudu něco změnit, touhu podílet se na vývoji událostí a nebýt jen trpným pozorovatelem dění kolem sebe. „Ústřední postava, původně pasivní svědek a pouhý zachycovatel dění, se postupně proměňuje v aktivní figuru, která se pokouší vytrhnout vlastní život z pouhého přežívání v područí nadosobních dějin; ze střetu s nimi však individuální, ‚malá‘ historie může vyjít jen za cenu značných ústupků a ztrát.“ (Kubíček, 2008a, s. 355)

Vypravěč Jan v novém prostředí projde jakýmsi iniciačním obřadem, který jej uvede do dospělosti: přímo se střetne se smrtí. Doposud měl Jan co dočinění pouze s pohřby procházejícími před okny kavárny ulicí směrem ke hřbitovní bráně, většinou s okázalými pohřby plnými smuteční nádhery a bez pozlátka. Lesk smutečních průvodů překrýval skutečnou podstatu smrti, jako lesk otcovy kavárny překrýval skutečnou podstatu smyslu života. Nyní v domě v Hošťálkové se setkává se smrtí nemaskovanou smuteční umělou parádou, setkává se se smrtí v její opravdovosti, syrové drsnosti. Umírá Janova babička z matčiny strany, na následky zranění umírá v domě maminčin bratr František, kvůli jehož záchraně tolik riskovala, v pasekářské chalupě přijde o život nešťastnou náhodou Janova kamarádka Štefka. Vše eskaluje ve chvíli, kdy Jan vlastní

rukou zastřelí zrádce, který vydal na smrt strýce Františka. V závěru románu chce Jan zúčtovat i s velitelem SS Edim Bergrem, ten však v nastalé přestřelce zahyne rukou Janova otce, kavárníka Bohumila – tento čin však kavárníka už nedokáže zbavit pocitu vlastního ponížení.

Smrt bloudí v kruhu kolem domu v Hošťálkové. Je to dům, ve kterém kavárníkova rodina nenalezne štěstí ani bezpečí. Dům je obklopen tajemným, neprozkoumatelným prostorem lesů s číhajícím nebezpečím. Bohumil se zde chtěl schovat před neodvratným během dějin. To se mu však nepovede, neboť ho právě v tomto domě zatknou pro kolaboraci. Vypravěč Jan s matkou a s malou sestrou Anne Marií chtějí po otcově zatčení z tohoto dusného prostoru uniknout, dokáží však dojít jen na křižovatku tří cest, vydají se po té, která se jim zdá nejrovnější a nejpřitažlivější, lemovaná lipovou alejí – ta však vede do zrezivělých hřbitovních vrat vesnického hřbitůvku. Kruh se uzavřel, není úniku...

Během pobytu kavárníkovy rodiny v Hošťálkové se prostor kavárny postupně rozpadá. Rozpad lokálu souvisí s tím, jak se vyvíjí kavárníkův osud v závislosti na válečných událostech. Postupně se hrouť všechny Bohumilovy dosavadní jistoty, situace se stává stále obtížnější, smrt se stává stále surovější – a úroveň pohřbů klesá. Na začátku vyprávění procházely kolem kavárny ulicí ke hřbitovu honosné prvorepublikové pohřby, jejichž smutný lesk se odrážel v lesku Bohumilova lokálu. Postupně, jak se smrt stávala běžnou, nešokující, událostí a lidé byli devastováni válkou, ztratily pohřby i lokál na lesku. Vývoj pohřbů došel od těch nejhonosnějších až po jeden konkrétní v závěru vyprávění, kdy vypravěč vlastníma rukama zakope u potoka rozkládající se mrtvolu partyzána – aby se mrtvola vešla do narychlo vykopané jámy, zpřeráží mu Jan, zcela nepietně, nohy lopatou.

Pochován je i lokál na cestě ke hřbitovu, na začátku ledna 1945 se Jan s otcem Bohumilem vydají do Ostravy kavárnu definitivně zavřít.

Dva stolaři, podplacení čtyřmi lahvemi vína, přinesli prkna, zabežnili vchod do lokálu, kde tabule „entrée“ přečkala bez úhony všechny válečné otřesy; poslední prkno zatloukal táta vlastnoručně. Rány zněly dutě a vracely se zevnitř lokálu s křáplavou ozvěnou: pro tátu byly ty údery ranami do rakve, v níž pochovával jeden sen, proto pracoval tak zarputile; ulice byla tichá, zasněžena, sněh už dávno nikdo neodklízel...

(Filip, 1968, s. 206)

Ve chvíli, kdy se kavárník chystal zatlouct poslední prkno vchodu do lokálu, šel okolo kavárny pohřební průvod proplétající se haldami trosek; jedna ze ztrhaných kobyel táhnoucí pohřební vůz se zastavila a začala močit do mokré sněhové břečky na neodklizené cestě. Tento detail zvyrazňuje potupný konec Bohumilova snu o úspěchu.

Zánik otcova podniku znamená pro vypravěče konec dětství. Ve chvíli, kdy otec zatluče poslední prkno na vstupní dveře do lokálu, přestává být Jan dítětem. Jako dítě sledoval dění v lokále, z jeho dětské perspektivy jsme mohli sledovat, jak se v otcově kavárně střetávají osudy různých lidí, aby se následně zase rozcházely, tak či onak pozměněné. To vše nyní v zatlučeném lokále chybí. Čas utíká stále stejně, ale už v jiné době.

V lokále mi bylo smutno: moc věcí mi tady chybělo a moc lidí; vteřinová ručička obíhala pořád přesně, ale časy se změnily...

(Filip, 1968, s. 205)

Přesunem do prostoru Bohumilova domu v Hošťálkové a okolních lesů se z kavárny stává prostor vypravěčových vzpomínek. Jak zdůrazňuje Franz Stanzel, charakteristické pro vypravěče v první osobě obecně je, že „svůj příběh evokuje v aktu vzpomínání“. (Stanzel, 1988, s. 256) A vypravěč Filipova románu *Cesta ke hřbitovu* vzpomíná skrze prostor otcova lokálu, otcův podnik funguje jako spouštěč vypravěčova vzpomínání. Prostor kavárny je pro vypravěče bodem, kde mu události jeho života zapadají do souvislostí: Jan nemůže vědět, za jakých podmínek byl počat, ale prostor otcova podniku mu to napoví.

Prostor kavárny je pro vypravěče Jana to, „co bylo“; prostor mimo kavárnu, v otcově domě v Hošťálkové, je pro Jana „tady“ a „ted“.⁹ Jan samozřejmě po celou dobu vypráví to, „co bylo“, to, „co zažil“, avšak události, které vypravěč zažil v kavárně, jsou více vzdáleny „tady“ a „ted“ příběhu, zážitky z kavárny jsou více vzpomínkami. Když vypravěč opustí prostor kavárny, přestane být dítětem, vstoupí do světa dospělých a na to, co zažil v otcově lokále, může už jen vzpomínat.

V závěru románu *Cesta ke hřbitovu* se objevuje motiv, který se ve Filipově díle objevuje vícekrát, je jím motiv útěku, nebo, jak se píše v elektronickém *Slovníku české literatury po roce 1945*, motiv „fatálního zatížení prvotní vinou a z toho pramenící nerealizovatelné touhy po útěku z vlastního osudu“. (Slovník, 2009) Utéci však v tomto případě není kam, útěk končí konstatováním: „Ano, řekl jsem, budeme se muset vrátit.“ (Filip, 1968, s. 334). Útěk je únikem z nepříjemného prostoru, otázka je, kde hledat prostor příjemnější? Zdá se, že pro kavárnickovu rodinu není zatím možné najít snesitelnější prostor

⁹ Vypravěč je v době vyprávění šestnáctiletý, události jsou však vyprávěny z perspektivy věku vypravěče, v jakém byl, když „se staly“.

k žití. Pro kavárníka Bohumila byl útekem přesun z rozbombardované ulice, kde stála jeho kavárna, jeho životní dílo. Bohumil se snaží pod oním zatížením prvotní vinou (tedy vinou pramenící z urputné snahy vymanit se ze svého prostředí, a za každou cenu tak zvýšit svou prestiž) uniknout svému osudu tím, že opustí prostor, který jeho osud nejvíce předurčuje – kavárnu. Ani v rodné vsi však osudu neuteče, ač se snaží sebevíc. Bohumil je označen za kolaboranta a uvězněn. Jeho rodina se pak při svém útěku zastavuje na první křižovatce a zjišťuje, že utéci opravdu není v tuto chvíli kam. Útěchou může být jen to, že velká válka skončila.

2.2 Pražská kavárna Slavia

Kavárna je jedním z ústředních míst také ve Filipově románu *Kavárna Slavia*. Známy pražský podnik vystupuje v příběhu hraběte Belecrodose jako místo, kde lze najít jistotu uprostřed rozbouřeného světa a jeho událostí. V kavárně Slavii jako by se zastavil čas, okolo oken kavárny teče řeka Vltava, jejíž plynoucí voda nechává upomínat na ubíhající čas – prostor kavárny Slavia však zůstává k běhu času netečný, stejně jako zůstává netečný k jakýmkoliv změnám. Prostor podniku na pražském nábřeží zůstává monotónně neměnný, a pro hraběte Belecrodose se tak stává místem, kde i v těch nejzjitřenějších dobách nepřehledných dějinných zvrátů, ba i ve chvílích zamotaných osobních peripetií nalézá jistotu a pevný bod.

Prostor kavárny Slavia není vypravěčem příběhu, hrabětem Mikulášem Belecrodosem nijak blíže popisován. Belecrodos totiž svůj příběh vypráví adresátovi, kterému je prostředí města Prahy i kavárny Slavia patrně dobře známo, proto necítí potřebu blíže toto prostředí specifikovat. Román je rámován prologem a epilogem, kde vychází najevo, že příběh hrabě Belecrodos vypráví jakémusi nejmenovanému spisovateli, který vyličené události později pouze zaznamenal. Genetovskou terminologií řečeno je onen spisovatel, vypravěčův narativní adresát, zároveň vypravěčem na extradiegetické rovině vyprávění, který vlastně vypráví vypravěče Belecrodose a zároveň je narativním adresátem Mikuláše Belecrodose, vypravěče na nižší, intradiegetické rovině vyprávění. Hrabě Belecrodos je také hlavní postavou svého příběhu, takže ho můžeme považovat za homodiegetického vypravěče.

Prostorem, kde se odehrává příběh románu *Kavárna Slavia*, je město Praha. O městě ve Filipově díle, tedy i o Praze, bude podrobněji řeč na jiném místě, nyní se soustředíme na konkrétní místo – na kavárnu. Praha je městem, kde se odehrávají „velké dějiny“, jichž je hrabě Belecrodos trpným účastníkem. Oproti kavárně v románu *Cesta ke*

hřbitovu, skrz kterou se vlna dějin nemilosrdně přelévá a přináší s sebou spoušť, tak pražský podnik stojí, řekněme, na chráněném místě. I když to neplatí tak docela, např. v případě událostí konce druhé světové války, kdy do kavárny vtrhnou revoluční gardisté, kteří si všimnou hraběte hledícího z okna lokálu, nebo když do kavárny nečekaně přijde některá z Mikulášových četných žen. Ale až na tyto výjimky se vše děje venku před kavárnou. Hrabě Belecredos, pravidelný host podniku, nalézá v tomto místě, vyznačujícím se určitou stabilitou, svou jistotu. Prostor lokálu se nemění, vše zůstává stále na svém místě, číšník Alois má stále tytéž zvyky, jako by se tohoto místa události dějící se za okny vůbec netýkaly. Čas v kavárně Slavii není lineární, nýbrž cyklický: vždy v poledne, se železnou pravidelností, za vyzvánění pražských zvonů přichází hrabě Mikuláš Belecredos do kavárny Slavie a usedá ke svému stolečku. Plynoucí voda Vltavy za okny kavárny, ve které se zrcadlí panorama Prahy, symbolizuje lineární čas, který málokdy dokáže narušit cyklický běh *uvnitř* kavárny Slavie.

Kolem kavárny jdou dějiny kupředu, kavárna Slavie se snaží ze všech sil jejich vlivu odolávat. Neboť to, co probíhá kolem oken pražského podniku, je také ve své podstatě stále se opakující děj, jen v jiném obsazení, v modernějším provedení. Nové není ve skutečnosti nové, je to jen stále se opakující staré v nové podobě. Kavárna Slavia záměrně „žije“ v monotónním stereotypu, brání se tím proti bláhovému, rádoby pokrokovému a novému, ve skutečnosti však nic nepřinášejícímu dění venku.

Kolem kavárny Slavie táhly demonstrace, průvody, státní pohřby, přes bývalý Františkův most pochodovaly cizí armády. Ulice, náměstí, uličky a mosty střídaly rychle jména; hra měla co chvíli nový titul, ale kulisy a komedie zůstávaly stále stejné. Občas se měnily kostýmy, nasazovaly se nové masky, hlásaly se nové programy a ideologie, jenže byly zde vždycky jen tím, čím byly odjakživa: metaforami, na hony vzdálenými věcným obsahům, někdy důvodem k opojné euforii, podruhé zase k absurdnímu vykojení rozumu.

(Filip, 1993, s. 149)

Prostor *vně* kavárny Slavie je vypravěčem chápán jako divadlo. Použijeme-li pojem Daniely Hodrové, můžeme o prostoru za okny Slavie mluvit jako o „divadle světa“. Hrabě Belecredos pak v tomto divadle vystupuje jako herec i jako divák. V roli (nedobrovolného) herce, v roli účastníka děje, zastihneme Mikuláše Belecredose většinou vně prostoru kavárny, sedí-li hrabě v lokále, stává se divákem, pozorovatelem divadla světa. Jak připomíná Daniela Hodrová v knize *Místa s tajemstvím*, divadlo světa se zjevuje poutníkovi, který putuje, pozoruje a poznává. Hrabě Belecredos však nemusí putovat, aby poznal divadlo světa, jemu stačí sedět v lokálu kavárny Slavie, hledět z oken, pod která divadlo světa, jako kočovná společnost, samo přichází.

Takto vidí vypravěč scénu revoluční Prahy v květnu roku 1945 z okna kavárny těsně předtím, než se dějinám podaří vniknout i do prostoru lokálu, kde sedí a pozoruje jako divák v divadle; krátce předtím, než se z diváka stane nedobrovolně hercem revoluční scény:

Povstalci zvedli hlavy, pustili dokonce z rukou pouta a civěli na mne. I vojáci v uniformách SS se podívali směrem ke mně a já jsem pochopil, že všem, kdo se na mne upřeně dívají, musím připadat jako strašidlo: v elegantním obleku, růžové košili a tmavomodré vázance s jemně broušenou koňakovou skleničkou přitisknutou okrajem ke spodnímu rtu jsem pozoroval jako divák v prominentní lóži jinak prázdného divadla finále prachmizerného kusu. Režie byla diletantská, urážlivý naturalismus před vyšňořenými kulisami z časů baroka. Čistý kýč, jak ho zde předvádějí jen nepodařené a perverzní dějiny na svých četných otáčivých jevištích.

(Filip, 1993, s. 159)

Daniela Hodrová také ve svých úvahách hovoří o „vnitřním místě“, které jako místo „reflexe o Bohu a vesmíru, místo rozpomínání, vědomí kosmu, pravého bytí je čímsi neustále nehotovým, tvořícím se nejen v esoterické promluvě, ale především mimo ni, přitom způsobem jiným než verbálním“. (Hodrová, 1994, s. 195) A právě tímto vnitřním místem, zdá se, je pro Mikuláše Belecrodose kavárna Slavia. Zde nachází sám sebe, i když stále nosí na obličeji masku herce. „Cesta do vnitřního místa je nejčastěji charakterizována jako návrat. [...] Tento návrat je zároveň cestou od světa, únikem z dějin, které se jeví jako chaos a „kolotání“.“ (Hodrová, 1994, s. 189)

Když jsme výše konstatovali, že prostor kavárny Slavie není blíže popisován, vyslovili jsme názor, že je tomu tak proto, že vypravěč nepokládá za nutné přibližovat toto prostředí svému narativnímu adresátovi, o kterém předpokládá, že je s místy, kde se děj odehrává, dobře obeznámen. V souvislosti s uvažováním o prostoru kavárny Slavie jako o vnitřním místě hraběte Mikuláše Belecrodose, vypravěče příběhu, se však nabízí také možnost, že hrabě prostor kavárny nedokáže popsat jednoduše proto, že se v něm sám nedokáže orientovat.

Hrabě Belecrodos vnímá prostor zvláštním způsobem: jedno oko má krátkozraké, druhé dalekozraké, jeho vidění je pak charakterizováno tím, že dokáže zaostřovat jedním okem do dálky a zároveň okem druhým do blízkého bodu. Hrabě dokáže jedním okem pozorovat svůj obličej v zrcadle, druhým okem může bloudit po střechách pražských paláců. Belecrodos tedy nedokáže vidět normálně, neboť jeho oči nedokáží zaostřit současně do jediného bodu. Belecrodosovy oči fungují jako nějaký zvláštní optický přístroj.

Pravé vypravěčovo oko je krátkozraké a hrabě si tímto okem nejčastěji prohlíží svůj obličej v zrcadle (zde se opět objevuje významný motiv zrcadla). Tímto krátkozrakým okem, jako by hrabě Belecundos hleděl skrze svůj znetvořený obličej, který neustále halí do proměňujících se masek, do sebe, do svého nitra, kde defilují různé figury, jež hrabě nechal v sobě ožít prostřednictvím svých důmyslných masek. Před zrcadlem se také malý chlapec Mikuláš Belecundos zázračně v několika okamžicích promění z dítěte v muže. V zrcadle může Belecundos sledovat sám sebe ve svých vnitřních proměnách, jež se projevují na jeho obličejí.

Levým, dalekozrakým okem naopak vypravěč hledí vně sebe, na scenerii Prahy, ve které se zračí uplynulá staletí. I panoráma Prahy sleduje Belecundos často jako zrcadlový obraz, který vytváří uplývající hladina řeky Vltavy nebo který se odráží v lesklých oknech kavárny Slavie.

A hrabě Belecundos není s to popsat prostor kavárny Slavie, neboť je pro něj právě oním „vnitřním místem“, které vidí svou rozostřenou optikou. Prostor kavárny se nachází přesně v tom bodu, kde se střetává vnímání Mikulášova pravého i levého oka. Hrabě dokáže zaostřit do dálky, aby mohl pozorovat, co se děje za okny, dokáže zaostřit do blízkého bodu, nedokáže však s přesností zaostřit do prostoru lokálu, který se nachází v „mrtvém bodě“ jeho zrakového smyslu. Kavárna Slavie se v divotvorných očích hraběte Belecundose stává místem, kde pojem času i prostoru se stává relativním.

Vešel jsem opět do kavárny Slavie a uviděl jsem pana Aloise zezadu; obrys jeho postavy mi připadal cizí. Ani to, jak za sebou vlekl ploché nohy, jsem neznal. Odhadoval jsem, že je přibližně stejně starý jako já, že je mu tedy pětadvacet. Když však onoho hnědě zamlženého jarního dne vstoupil s podnosem do mého zorného pole, dělal dojem zpráskaného starce. Byl bych mohl přísahat, že poté co za jakéhosi vrzání, šustění a sténání setrval překvapivě dlouho v prostoru, jehož hranice jsem nikdy nedovedl správně odhadnout, a navíc přešel k mému stolu, že v těchto několika minutách překročil několik časových hranic.

(Filip, 1993, s. 154)

Hrabě Belecundos tím, jak prochází prostorem města a zastavuje se pravidelně na několika konkrétních místech (z nichž nejdůležitější je kavárna Slavie), na kterých se odvíjí jeho příběh, připomíná pikareskního hrdinu. Podle *Encyklopedie literárních žánrů* je charakteristickým rysem pikareskního hrdiny právě pohyb prostorem. Putováním hlavního hrdiny se znázorňuje rozlehlost předmětného prostoru a zároveň se odkrývá „všední život různých vrstev společenské hierarchie, často se zřetelem k peripetiím historie“. (Mocná-Peterka, 2004, s. 452)

Hrabě Belecaredos neputuje širokým prostorem: jeho procházky jsou omezeny na prostor vnitřní Prahy, dnes by se řeklo na historické centrum města. V tomto nepříliš rozlehlém prostoru zakouší hrabě svá až fantaskní, těžko uvěřitelná dobrodružství, jimiž odkrývá zmíněné peripetie historie. Ona rozlehlost prostoru (jímž v typickém pikareskním románu putuje hrdina) je ve Filipově románu nahrazena jakousi fantaskní neuchopitelností „vnitřního místa“ hraběte Belecaredose: kavárny Slavie (a jejího okolí). Hrabě nemusí putovat po světě, aby nám odkrýval rozlehlost a různorodost světa; jemu stačí v kruhu putovat po vymezeném prostoru části města nebo sedět v kavárně a svět přichází ve své rozlehlosti a různorodosti kolem něj a k němu. Hrabě Belecaredos se pak může, se sklenkou koňaku v ruce, jen pozorně dívat svýma zvláště uzpůsobenýma očima.

Kavárna je vnitřním místem, útočištěm před světem, bezpečnou pozorovatelnou okolního dění. Podstatu kavárny Slavie ve stejnojmenném Filipově románu vystihují slova číšníka Aloise pronesená k hraběti Mikuláši Belecaredosovi při jeho první návštěvě tohoto podniku:

„Tady je o vás dobře postaráno, pane hrabě! Ten stůl je pro vás od nynějška kotviště, bezpečný přístav. Mně můžete všechno vypravovat, protože tohle není obyčejná kavárna, nýbrž útočiště. Život běží mimo nás. Když sedíte u svého stolku, jste jako v pouzdře uzavřen před vším, co se děje tady za těmi okny. Přesně ve dvanáct zde dostanete svůj koňak, kávu a minerálku. My nejsme kavárna žvanilů, u nás se mlčí. Slyšíte to naše ticho, pane hrabě?“

(Filip, 1993, s. 80)

Vypravěčovo fantaskní vidění světa vyvolává otázku po jeho míře spolehlivosti či důvěryhodnosti. Ale máme právo nazývat vypravěče Mikuláše Belecaredose nespolehlivým vypravěčem? Otázkou nespolehlivosti ve vyprávění se podrobně zabýval Tomáš Kubíček v práci *Vypravěč: Kategorie narativní analýzy*. Podle Kubíčka morální kvality vypravěče, či jeho specifický vztah k vypravovanému neznamena automaticky jeho nespolehlivost. Nespolehlivým vypravěčem by Mikuláš Belecaredos byl, kdyby se během vyprávění ukázalo, že způsob jeho vyprávění má za cíl záměrně překrucovat realitu zobrazovaného fikčního světa. Mentální či psychická způsobilost vypravěče podle Kubíčka nerozhoduje o míře jeho spolehlivosti. Vypravěčova oční vada, která je příčinou jeho specifického vidění světa, není znakem jeho nespolehlivosti. My, chceme-li pochopit Belecaredosův svět, musíme přijmout jeho způsob vidění a ztotožnit se s ním.

3 Hřiště

Jako dominující prostor v románu *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy* můžeme označit město Ostravu. Ostrava je prostorem, ve kterém se odehrává Lapáčkův příběh: je to prostor intenzivně působící na vypravěčovu senzitivitu, je to prostor ve vypravěčově podání dosti zvláštní a výjimečný. V rámci prostoru města se však ve Filipově románu vyděluje jedno konkrétní místo, které plní významnou funkci při budování Lojzkova vyprávění. Tímto místem je fotbalové hřiště mužstva FC Slezská Ostrava. Zatímco Ostrava je důležitým prostorem vypravěčova příběhu, tak hřiště pomáhá vypravěči, Lojzkovi Lapáčkovi, budovat vyprávění, stává se místem, skrze nějž vypravěč zprostředkovává svůj příběh. Ponechme zatím stranou prostor města a zaměřme blíže pozornost k fotbalovému hřišti a k jeho funkci ve vyprávění.

Výrazně exponovaným místem každého románu je incipit. Prostřednictvím incipitu je čtenář vtahován do fiktivního světa příběhu, je to hranice mezi čtenářovou realitou a fiktivním světem. Začátek vyprávění mnohé naznačí o tom, co vypravěč¹⁰ pokládá za důležité pro výstavbu svého vypravování. V prvních větách textu prozaického díla je čtenáři sdělováno vše, co potřebuje k tomu, aby mohl začít vnímat příběh. V incipitu díla je čtenářům také naznačován kód textu, to znamená, že „je nám tu dáván signál, do jakého narativního systému vstupujeme, z jakého hlediska bude vyprávěno (také titul dává podobné signály, ale často mnohoznačnější)“ (Hodrová, 2001, s. 324) V incipitu se většinou předávají signály o vypravěči (o způsobu vyprávění), často se dozvídáme časové a prostorové souvislosti, v mnoha případech jsme však uvedeni přímo do nějaké situace bez jakýchkoliv souvislostí a až další četba (podnícena naší zvědavostí) osvětlí, co z úvodní situace nebylo zcela zřejmé.¹¹

¹⁰ Pojem vypravěč chápeme jako abstraktní označení „architektury“ vyprávění. Vztah vypravěče k vyprávění, čtenáři i k autorovi vyjádřil Tomáš Kubiček takto: „Své sjednocující významotvorné aktivitu podřizuje [vypravěč] totiž i otázky distribuce časových a prostorových vztahů, určuje poměr ke skutečnosti jako k souboru obecně platných norem či fyzikálních zákonů, hodnotově rozvrhuje ostatní postavy vyprávění, nastavuje komunikaci se čtenářem, a tedy se svým publikem, stejně tak jako odkazuje ke svému autorovi jako k intenci do díla vložené, a modeluje tak autorské publikum či implicitního čtenáře – tedy dvojúrovňovou komunikaci literárního díla.“ (Kubiček, 2007, s. 111) Vypravěč je součástí fiktivního světa příběhu, která realizuje autorskou intenci do díla vloženou.

¹¹ Typologii románových incipitů navrhla Daniela Hodrová. Ta určila pět typů začátků: *začátek scénický* (čtenář je pomalu vtahován do děje, časové a prostorové souřadnice jsou výchozím bodem vyprávění), *začátek narativní* (začátek *in media res*, vyprávění začíná přímo v nějaké situaci), *začátek prezentující vypravěče* (takový, začátek, v němž vypravěč prezentuje sám sebe jako „hmotnou“ postavu), *začátek metatextový* (jedná se o takový začátek, jenž přesahuje z fiktivního světa do světa reálného, příkladem, může být incipit Kunderovy *Nesnesitelné lehkosti bytí*) a *začátek fragmentární* (obdoba incipitu narativního, např. začátek nalezeného rukopisu). (Hodrová, 2001, s. 318nn.)

První odstavec románu *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka* jasně určuje, že vypravěč je zároveň postavou příběhu a patrně bude postavou hlavní. Vypravěč zpravuje o důležitém momentu svého života – o svém narození. To, že vypravování se otvírá zmínkou o vypravěčově narození, implikuje životopisné vyprávění, naznačuje to vypravěčův záměr vypravovat nám svůj život od narození až ke sklonku života – zda tato implikace bude dalším vyprávěním rozvinuta, nemůžeme samozřejmě na začátku textu vědět. V incipitu se také objevuje přesné časové určení, můžeme tedy předpokládat, že explicitní časové zařazení příběhu je pro vypravěče důležité. Krom toho to opět podporuje dojem jakéhosi životopisného vyprávění.

Pro naše zamyšlení je však nejdůležitější, že se v incipitu Filipova románu objevuje i zřetelné prostorové určení vyprávěných událostí. A zdá se, že toto prostorové určení je nejvýznamnějším sdělením, kterého se čtenáři v incipitu románu dostává.

Narodil jsem se první neděli v září roku jeden tisíc devět set dvacet osm právě ve chvíli, kdy se dole na hřišti kopal pokutový kop v rozhodujícím mači o postup do první bé třídy. F. C. Slezská Ostrava hostil tehdy na svém hřišti S. C. Moravskou Ostravu.

(Filip, 1994, s. 7)

Ten, kdo se na začátku vyprávění prezentuje jako vypravěč, se narodil právě ve chvíli, kdy se dole na hřišti kopal pokutový kop, který měl rozhodnout o budoucím působení domácího fotbalového mužstva. Vypravěč nám tuto informaci podá takovým způsobem, že nejsme s to rozhodnout, co je vlastně důležitější událostí, zda vypravěčovo narození, nebo právě probíhající pokutový kop dole na hřišti. Hádankou také zůstává, co znamená místní určení „dole na hřišti“. Teprve až v dalším průběhu vyprávění se dozvídáme, že vypravěčův otec, pekař a jednatel klubu FC Slezská Ostrava Jaroslav Lapáček, bydlí se svou rodinou v bytě, který se nachází v domě přímo u hřiště a který je s prostorem hřiště výrazně spjat (později se ukáže, že byt a celý rodný dům i s otcovou pekařskou dílnou byl zbourán při rekonstrukci stadionu).

Vypravěč jen jakoby mimoděk prohlásí, že se narodil zrovna, když se dole na hřišti kopal důležitý pokutový kop. Toto sdělení mu slouží k tomu, aby se mohl dále soustředit výhradně jen na onen významný zápas – potažmo jen na to, co se děje dole na hřišti. Vypravěč cítí potřebu co nejdětailněji informovat o průběhu onoho nedělního zápasu. Čtenář zatím nemůže tušit, že tak činí proto, že jeho sepětí s hrací plochou je silnější, než se v tuto chvíli, tedy na začátku vyprávění, může zdát. Jen letmo poznamenaná

paralela Lapáčkova narození a postupového zápasu bude rozvinuta až v rámci celého příběhu.

Celá první kapitola románu je pak věnována podrobnému líčení průběhu zápasu mezi FC Slezská Ostrava a SC Moravská Ostrava. Vypravěč největší pozornost věnuje tomu, jak se na hřišti chovají jednotliví hráči. Prostor hřiště je určen k tomu, aby se na něm provozovala hra – je to prostor uzpůsobený pravidlům určité hry, konkrétně fotbalu. Pravidla kopané určují každému z jedenácti hráčů na hřišti nějakou pozici. Každá z pozic vyžaduje jisté vlastnosti toho hráče, který dané postavení na hrací ploše zastává: obránce musí být tvrdý a pohotový, útočník šikovný a rychlý, brankář by měl mít postřeh, někdo se musí disponovat kreativitou, aby tvořil hru; potřeba jsou také hráči, kteří dokáží svojí drzostí provokovat soupeře, hráči, kteří si dokáží vynutit na soupeři faul atd. Každému z mužů v poli lze na základě pozice, kterou ve hře zastává, přisoudit nějakou osobní vlastnost, na základě níž, je vhodný právě pro onu funkci ve hře. Skrze prostor hřiště lze tedy poznat charaktery jednotlivých hráčů. Vypravěč věnuje tolik úsilí tomu, aby nám co nejvíce přiblížil chování jednotlivých fotbalistů proto, že se z hráčů vzápětí stanou postavy vyprávěného příběhu (to, že jednotliví hráči budou mít ve vyprávěném příběhu významnou úlohu, jako čtenáři tušíme, ale naprosto jisti si tím na začátku textu nejsme, náš předpoklad potvrdí nebo vyvrátí až další vyprávění).

Podívejme se na dvou příkladech, jakým způsobem vypravěč představuje jednotlivé účastníky zápasu:

V obraně hrál Emerich Cach, řeznický tovaryš. Jeho hra byla vždy uvážlivá a řemeslně dokonalá. Když někoho nakopl, tak z toho byla nemocnice. Tím ovšem nechci tvrdit, že by Emerich Cach byl hulvát. Ba naopak. Celá jeho osobnost už na první pohled prozrazovala pokojnou nejistotu. Jinak se to povědět nedá. Cach byl pomalý v pohybech i v myšlení, ale když se mu ve správnou chvíli napovědělo, co má dělat, tak to vzápětí udělal, vyrazí se svému činu pečť naprosté dokonalosti.

(Filip, 1994, s. 8)

Tak charakterizuje vypravěč jednoho z obránců F. C Slezská Ostrava. Podívejme se ještě, jak je popisován druhý obránce, Václav Jurzena, který v celém příběhu sehraje významnou úlohu:

Václav Jurzena, druhý obránce, byl zase jiný typ: vzpurný a vztekly lepič plakátů. Příliš často se nechával strhnout k nečisté hře a dělal své fauly s velkým potěšením. Je tedy pochopitelné, že v utkáních na vlastním hřišti patřil Jurzena mezi miláčky obecnosti, byl ale zároveň postrachem všech rozhodčích a na hřištích soupeřů byl hromosvodem, na němž se vybíjely všechny nahromaděné zloby místních fanoušků. Rozdíl mezi Cachem a Jurzenou tedy spočíval v tom, že Cach fauloval jen na příkazy od lajny, zatímco Jurzena to kosil při každé příležitosti.

(Filip, 1994, s. 8)

Chování hráčů na hrací ploše ukazuje jejich charakter. Je třeba si však uvědomit, že vypravěč, Lojzek Lapáček, líčí průběh zápasu, během něhož se narodil, z toho plyne, že vypráví něco, čeho jako postava sám nebyl svědkem. To není sice v jeho vyprávění překážkou, vypravěč podávající příběh v první osobě může mluvit o něčem, co sám nezažil (mohl mu to někdo zprostředkovat nebo může použít „vlastní“ fantazii¹²), ale rozhodně to má dosah pro to, jak jsou ve Filipově románu zprostředkovávány charaktery jednotlivých postav příběhu. Lapáček hovoří o hráčích, které jako aktivní hráče na hřišti sledoval jako dítě (a i ve svém vyprávění, které má své „tady a teď“ o čtyřicet let později, mluví Lojzek o jednotlivých postavách jako o *panu* Cachovi, o *panu* Jurzenovi atd., čili z určité uctivé dětské perspektivy). Později, v dospělosti, se Lapáček s těmito postavami setkává už jen jako s bývalými hráči. Jejich osobní povaha, ukázána nejdříve prostřednictvím specifického prostoru fotbalového hřiště, je následně přenesena z hrací plochy do „reálného života“. Tím, že vypravěč soubor osobních vlastností postav přibližuje prostřednictvím jejich chování na hřišti, a posléze ukazuje jejich chování v životě (tedy mimo hřiště, mimo pravidla hry), chce poukázat na to, že život je hra bez pravidel. Toto poměrně banální konstatování má velký důsledek pro chápání prostoru v *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka*: příběh se odehrává buď na hřišti, nebo mimo hřiště. To, co se odehrává na hrací ploše, má svá pravidla; to, co se odehrává mimo fotbalový trávník, jakákoliv pravidla postrádá – je to hra bez pravidel, bez řádu. I prostor je nalajnován přesně podle pravidel.

Každý ohraničený prostor hřiště měl svou zvláštní atmosféru a vlastní zákony. Pravidla hry byla přesně určena, každý z hráčů věděl, co si v tom nebo onom prostoru může dovolit a co

¹² Jak již bylo zmíněno v kapitole o kavárně z románu *Cesta ke hřbitovu*, vyprávění v první osobě se může odehrávat, řečeno se Stanzelem, v aktu vzpomínání. V tradičním pojetí vypravěč sděloval jen to, co zažil, slyšel, vnímal. Aby mohl zprostředkovat všechno možné, musel být všude, musel být přímo či nepřímo (musel třeba poslouchat za dveřmi) účastníkem každé události, o které vyprávěl. Takový vypravěč je ještě např. v Dostojevského (1821-1881) *Běsech* (1871-72). Naproti tomu od dob L. Sterna (1713-1768) a jeho *Tristrama Shandyho* vypravěč začíná tuto iluzi záměrně narušovat. Ale i v novodobé literatuře (např. v detektivkách) stále funguje vypravěč omezený tím, co vidí a slyší.

Bylo by však chybou se domnívat, že vypravěč vyprávějící v první osobě musí sdělovat jen to, co sám v rámci textového světa „zažil“. Kdyby toto platilo, pak by např. vypravěč Grušova (1938-2011) románu *Dotazník aneb Modlitba za jedno město a přitele* (smz. 1976; Toronto 1978) vyprávějící o svém vlastním počtetí a narození nemohl vůbec vzniknout. Grušův vypravěč vypráví události tak, jak se mohly stát, jak si je představuje, nikoliv jak se staly – a to je pro vypravěče naprosto legitimní postup.

jej čeká, jestliže zahraje nečestně a nesportovně. Ale jen jsem prošel brankami a přešel ohrazení kolem hřiště, už jsem byl v místech, kde jsem mohl očekávat cokoliv, zde neplatila pravidla hry; útok se mohl přivalit z kterékoliv strany, a obvykle přicházel odtamtud, odkud by jej nikdo nečekal.

(Filip, 1994, s. 563)

Na hřišti není možná přetvářka, každý z hráčů je na své pozici, která je specifická a vyžaduje konkrétní povahu. Mimo hrací plochu již pozice nejsou jasně vymezeny a hra přestává být čitelná, hrubý faul může přijít z jakékoliv strany a rozhodčí nezapíská. Mimo hřiště je těžké poznat, kdo je spoluhráčem a kdo soupeřem. Je to dáno, tím, že prostor mimo hrací plochu není jasně a zřetelně vymezen bílými čarami na úseky, ve kterých je dáno, co se smí a co je již za hranicí pravidel hry.

Ve škole mi sice říkali, že existuje jen jeden boj, a sice třídní, urputný a nelítostný zápas bohatých proti chudým a chudých proti bohatým, ale cosi mi našeptávalo, že to tak není, poněvadž jsem poznal, že se to všechno mydlí hlava nehlava, bohatí navzájem a chudí taky. Ale moc jsem si přál, aby ta válka, o níž mi ve škole tak zešířila vyprávěli, byla skutečně tak jednoduchá a aby hranice soupeřů byly vyznačeny tak jasně, jako třeba lajny na fotbalovém hřišti.

(Filip, 1994, s. 362)

Hráči na hřišti se chovají v podstatě naivně. Nejde však o naivitu v záporném slova smyslu, jak ji chápeme dnes. Nejde o naivitu, jak říká Přemysl Blažíček, ve smyslu „prostoduché omezenosti“, ale o naivitu, která se jeví jako upřímnost, která je opakem přetvářky. (Blažíček, 1992a, s. 16) Hráči na hřišti jsou naivně zaujati hrou, a může se tak projevit jejich přirozená, ničím nemaskovaná povaha. Mimo hřiště naivita fotbalistů často mizí, a jejich skutečná povaha, aby byl soupeř zmaten, je více či méně úspěšně skrývána, zamlžována. Skutečná povaha postavy se pak objevuje právě v konfrontaci s tím, jak se daný hráč choval na hrací ploše a jak se chová mimo tento prostor.

- Já hňup, pitomec, mamlas, nadával jsem si hlasitě, - skočil jsem Motlovi na špek, nacpal jsem mu do chřtánu dvacet pět tisíc, to je dvacet pět metrů mazlavého mýdla značky Blesk, ten syčák mě elegantně obral, krucinál, ne nadarmo ho táta koupil pro F. C., aby do hry vnesl moderní prvky!

(Filip, 1994, s. 358)

Motl je případ hráče, jehož charakter není pro Lojzka Lapáčka snadno čitelný. Jako opačný příklad může posloužit postava Vlasty Plevky. To je případ hráče, který zůstává upřímný a bez přetvářky i mimo prostor trávníku – nedokáže se ovšem v životě mimo hřiště prosadit (jako třeba Motl nebo Jurzena, jehož styl hry je popisován v citátu výše).

Už jsem několikrát řekl, že Vlasta Plevka byl v dobách, kdy ještě hrál ve žlutých barvách slavného F. C., sice dřič, ale měkkota. Ty dvě vlastnosti Vlastovi zůstaly. Když jsem přišel na šachtu Hedvika a potkal Vlastu na nádvoří, tehdy už byl předsedou odborové organizace, nemohl jsem si v hlavě srovnat, co se s bývalým hráčem stalo. Vyprávěl jsem také už o tom, že v kritických chvílích hry Vlasta ztrácel přehled, znervózněl a dělal chybu za chybou. Musím však znovu připomenout, že když se hra dařila, Vlasta patřil k nejlepším na hřišti. První, co mi padlo do oka, když jsem ho poprvé na šachtě zahlédl, byl jeho neklid, který se u Vlasty projevoval horečnatou aktivitou. A to jsem hned věděl, že Vlasta je vedle, že jako kdysi na trávníku, tak i tady na šachtě ztratil přehled, a proto se štve, honí a dře. Do všeho mluvil a všude musel být.

(Filip, 1994, s. 519)

Hřiště je prostorem garantujícím jasná pravidla hry. Mimo tento prostor přestávají pravidla hry platit, a orientace v takovém prostoru je obtížná, situace se stávají nepřehlednými. Může se tedy zdát, že prostor hrací plochy je chráněn vůči vnějším vlivům, které by narušily jeho naivní řád, neboť prostor hry podněcuje v hráčích naivitu, zbavuje je přetvářky. Avšak není tomu tak. Ve Filipových románech nacházíme jev, který má moc nad vším – tímto jevem je síla událostí, kterým s odstupem času říkáme dějiny. Tyto události dokáží narušit i naivní řád hřiště FC Slezská Ostrava.

Je pravděpodobné, že ještě v roce tisíc devět set třicet pět by Wenzel Deutscher své plány politické kariéry odložil a přestupní lístek do F. C. Slezská Ostrava podepsal, ale problém spočíval v tom, že F. C. s ním počítal na pravou spojku, takže by árijec Deutscher musel hrát se záložníkem-Židem v zádech, s Davidem Wiesenthalem, majitelem kořalny u dubu, a s bolševikem Ádou Lakubcem na křídle.

(Filip, 1994, s. 23)

Wenzel Deutscher kopal pokutový kop v onom památném zápase v září tisíc devět set dvacet osm, a díky tomu, že netrefil branku, postoupil domácí FC Slezská Ostrava do první bé třídy, a tím se odstartoval velký vzestup místního fotbalového klubu. Deutscher byl jedním z nejlepších útočníků konkurenčního SC Moravská Ostrava. V rámci pravidel vládnoucích v prostoru zeleného trávníku by bylo přirozené, kdyby Wenzel Deutscher odmítl přestoupit do konkurenčního týmu například z důvodu klubové rivality nebo z důvodu nízkého finančního ohodnocení. Pravý důvod Deutscherovy neochoty stát se součástí FC Slezská Ostrava se však naprosto vymyká naivním pravidlům, která platí v prostoru hřiště – nacista Deutscher nechce hrát v jednom týmu s Židem a bolševikem. Vnější okolnosti vstoupily do prostoru vymezeného bílými čarami.

Taková situace je pro příběhy Oty Filipa častá: „velké“ události zasahující do žité každodennosti, do zaběhnutého řádu života. Ve chvíli, kdy události, které zůstanou pro další generace zachyceny jako dějiny, vniknou do prostoru fotbalového hřiště, se tento

prostor začne hroutit, jeho pravidla přestanou platit, a začne tak splývat s vnějším prostředím.

Vypravěč Lojzek Lapáček zřetelně rozlišuje prostor hřiště (do kterého prostřednictvím svého otce, jednatele klubu, zahrnuje i jeho nejbližší okolí se svým rodným domem) a prostor mimo hrací plochu. Prostor hřiště do sebe pojímá vše, co je důležité pro Lapáčkův příběh, vše, co tvoří jádro Lojzkova vyprávění. Pro vypravěče je „tady a teď“ doba konce šedesátých let a svůj příběh nám pak předkládá v podobě rozsáhlých reminiscencí. „Klikaté vzpomínání hlavní postavy, svérázného jednatele fotbalového klubu, na vlastní osudy neustále rozrušuje kauzální i temporální posloupnost vyprávění a odkazuje k jiným životům a osudům (svázaným s klubem FC Slezská Ostrava).“ (Kubíček, 2008b, s. 401) Lapáčkův příběh je roztržtý do nespočtu jeho vzpomínek nebo do vzpomínek mrtvých, se kterými dovede díky své nadpřirozené schopnosti vypravěč rozmlouvat. Kauzalita vyprávění je rozbita a vytváří jakousi mozaiku, kterou musíme složit, abychom se mohli podívat na celý obraz toho, co nám chce vypravěč sdělit.

Tuto tříšť však musí něco spojovat, aby držela pohromadě a vytvořila to, čemu potom říkáme příběh. Podle elektronického *Slovníku české literatury po roce 1945* tímto „sjednocujícím epickým prvkem románu je hlavní postava, jednatel fotbalového klubu FC Slezská Ostrava, průběžně však také pokoutní podnikatel, redaktor rozhlasu a horník Lojzek Lapáček“. Podle nás lze však ve Filipově románu *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy* najít vedle vypravěče ještě významnější sjednocující prvek: fotbalové hřiště FC Slezská Ostrava. Vypravěč Lapáček je spíše naopak zdrojem zdánlivého chaosu ve vyprávění, právě on zprostředkovává svůj příběh a příběhy ostatních postav útržkovitě, v podobě četných reminiscencí a volných asociací, často v nelogickém sledu (a sám to přiznává a omlouvá se za to). To, co následně vyprávění sceluje, to, k čemu se Lapáčkovo vyprávění vztahuje, je právě fotbalové hřiště pod okny jeho rodného domu. Tím, co z Lapáčkova vyprávění činí příběh, není toliko sám vypravěč, nýbrž místo, k němuž je celé vyprávění neustále vztahováno. To, že jedním z nejdůležitějších prvků výstavby vyprávění bude prostor fotbalového hřiště FC Slezská Ostrava, zřetelně signalizuje i již zmíněný incipit románu. Vypravěč v prvním odstavci románu obrací naši pozornost od své vlastní figury, která je zároveň hlavní postavou příběhu, k hřišti pod okny jeho rodného domu a k dění právě dole na hřišti probíhajícímu. Vše, co nám vypravěč sdělí, je nějakým způsobem spojeno s fotbalovým hřištěm, a hned od začátku vyprávění vypravěč zřetelně

signalizuje, jak je pro jeho příběh tento prostor důležitý. Fotbalové hřiště je prostorem, ze kterého se celý příběh rozbíhá a do kterého se zároveň opět sbíhá.

Prostor fotbalového hřiště v *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka* funguje podobně jako prostor kavárny v románu *Cesta ke hřbitovu*. Stejně jako kavárna v ulici vedoucí do hřbitovní brány, tak i hřiště je místem, kde se protínají osudy postav, hřiště je ústředním místem vyprávěného příběhu. Vše, co se v příběhu odehrává, se nějakým způsobem vztahuje k tomuto prostoru. Povšimněme si také jisté podobnosti postavy kavárníka z románu *Cesta ke hřbitovu* a postavy Jaroslava Lapáčka, jednatele klubu FC Slezská Ostrava. Za prvé jsou obě postavy otcové vypravěče, který vypráví svůj příběh prostřednictvím ich-formy, a za druhé (a to je pro nás určující) jsou obě postavy, kavárník i pekař a jednatel FC Slezská Ostrava, osudově spojeni s konkrétním prostorem. Kavárník Bohumil Haboň je naprosto srostlý s prostorem své kavárny, vytrhnutí z tohoto prostoru pro něj znamená obrovskou ránu, dá se říci, že ve chvíli, kdy ho dějinné události rozdělily s prostorem kavárny, končí jeho život. Velice podobně je spjat s prostorem hřiště otec vypravěče Lojzka, Jaroslav Lapáček. I pro něj znamená rozluka s tímto prostorem osudový moment. Otec Lapáček je nerozlučně spojen s hrací plochou FC Slezská Ostrava, pateticky řečeno: fotbalové hřiště je jeho životem. A stejně jako pro Lapáčka staršího znamená rozluka s tímto prostorem konec života, tak i pro samotné hřiště je moment, kdy je jednatel Lapáček zatčen pro podezření z kolaborace a odveden do vězení, osudovou chvílí. Kolem prostoru hřiště se vytváří příběh Lojzka Lapáčka, osudy všech postav se protínají na tomto zřetelně vyhraněném prostoru. Prostor hřiště je pro postavy vyprávění životním prostorem, a zároveň postavy ožívají tento prostor:

Pokud existoval ten můj malý svět kolem hřiště F. C., vůbec jsem jeho rozměry nevnímal. Myslel jsem si, že je v něm dost místa pro celý mančaft F. C. Slezská Ostrava, i pro paní Preisovou, pro Ericha, pro Adalberta Kudlatschka, pro Heinze Hupku s bolavou nohou. Bez pana Votočka by ten svět nebyl kompletní a bez pana Kocifaje by to už vůbec nebyl on. A bylo zde dost místa pro Anku Kocifajovou. Když vztáhla paži, tak mi připadalo, že svým pohybem označuje hranici kolem hřiště. A patřil sem i můj táta, jednatel a pekař. Když odešel, tak to byl i počátek konce. Okamžik, kdy naposled zvedl svůj koš s preclíky a opustil hřiště F. C., bych teď mohl přirovnat k osudové chvíli, kdy se zvedne kotva a uvolní plavidlo k cestě bůhvíkam.

(Filip, 1994, s. 325)

Bohumil Haboň z románu *Cesta ke hřbitovu* je podobný postavě pekaře a jednatele Jaroslava Lapáčka v tom, že oba zůstávají „svému“ místu věrni, a oba za to nesou svoji odpovědnost. Povinností kavárníka je obsluhovat své hosty, a to bez ohledu na to, kým tito hosté jsou. V perspektivě kavárníka Bohumila je naprosto normální obsluhovat i nacisty,

kterí v březnu 1939 obsadili Ostravu. Pro něj jsou to hosté, stejně jako třeba bratr jeho ženy, bolševik Franta. Prostor kavárny je prostorem, pro který je charakteristické přijímat hosty – politika sem nepatří. Kavárna, a spolu s ní i kavárník, se řídí heslem: náš host, náš pán.

Jak již bylo řečeno, i prostor hřiště se řídí svými vlastními pravidly, a ani sem politika (nebo vůbec vnější okolnosti) nepatří. Jakmile do prostoru hřiště začnou intervenovat jevy vnější, znamená to počátek konce. Jednatel klubu Jaroslav Lapáček se cele řídí pravidly hřiště, má na mysli jen prospěch mužstva a cíl vítězství, a tomu podřizuje všechno svoje jednání, ale neporušuje při tom řád daný tímto prostorem. Můžeme říci, že je Lapáček starší ve svém jednání naivní, věří pouze v pravidla hrací plochy, a to se mu, stejně jako kavárníkovi v románu *Cesta ke hřbitovu*, stane osudným. Jakmile vnější (můžeme říci dějinné) události začnou pronikat do uzavřeného prostoru fotbalového hřiště, nabourá to řád tohoto prostoru a jednatel Lapáček se stává bezbranným, neboť on sám je pevnou součástí tohoto řádu. Lapáček dál trvá na imperativu, který mu káže dbát o prospěch klubu, bohužel však už ve chvíli, kdy o prospěch klubu nejde. Jednatel Lapáček se nedokáže měnícímu se řádu přizpůsobit, a je tak z prostoru hřiště nakonec vyřazen, semlet „velkými“ dějinami. A z kolaborace obviněný Lapáček starší je po skončení války odváděn symbolicky právě přes hřiště.

Už na mě padaly mdloby, ale ještě jsem zahlédl tátu, jak jde s ruskými vojáky přes hřiště; ale táta nešel, on se vznášel a vojáci s ním, vypadalo to moc pěkně, jak si to všichni tři plachtí nad středovým kruhem, pak přes velké vápno a těsně vedle branky na protější straně k postrannímu východu.

(Filip, 1994, s. 307)

Je třeba však podotknout, že není vyřazen samotným prostorem, ale činiteli, kteří se snaží měnit onen řád prostoru, lidmi snažícími se zneužít prostor hřiště k jiným účelům, než k jakým tento prostor sloužit má, tedy ke hře. Lapáček starší je z dění kolem hřiště vyloučen, protože nedokáže přistoupit na měnící se řád, na měnící se pravidla hry. Může být vyloučen, neboť lidé znásilňující prostor hřiště mají momentálně moc. Hřiště jako by se prostřednictvím postavy jednatele Lapáčka snažilo bránit těmto změnám, moc znásilňovatelů však neustále roste a kulminuje v roce 1948. Jednatel Lapáček krátce nato umírá v opovržení jako kolaborant, a to jen proto, že věřil někdejšími pravidlům hry. Nyní platí jiná pravidla, ale hřiště se stále nevzdává a snaží se vzdorovat. Ve vyprávění můžeme sledovat dvojí existenci prostoru hřiště – hřiště existuje ve fiktivním světě jako reálný prostor, ve kterém se pohybují postavy, a krom toho existuje tento prostor (se svými

konotacemi) ve vědomí postav jako prvek, který určuje jejich myšlení a jednání. A právě tento myšlený prostor začne nabývat v myslích postav své autonomní existence (stane se něčím, co by se dalo nazvat „hlasem svědomí“).

Někdejší hráči i ostatní lidé kolem FC Slezská Ostrava se snaží přizpůsobit novým okolnostem po roce 1939 i po roce 1948, ale zároveň se cítí svázáni s někdejší slávou svého klubu, se slávou, kterou prožívali na trávníku. Prostor hřiště v sobě nese vzpomínku na to, co bylo, vzpomínku na to, čemu říkáme staré dobré časy, a tím se brání proti intervencím zvenčí. Prostor hřiště se brání proti svému znásilňování neustálým evokováním vzpomínek, které se následně stávají materiálem pro vyprávění Lojzka Lapáčka – i proto pokládáme hřiště za důležitý prvek, který sceluje mozaikovitě podávaný Lapáčkův příběh.

Ve Filipově prozaickém díle je neustále zdůrazňováno, že Ostrava je multikulturní a multinárodnostní prostor, v tomto městě se spolu střetávají různé národy a různá etnika (o prostoru Ostravy ve Filipově díle bude řeč na příslušném místě). V prostoru hřiště, v pravidlech tohoto prostoru, se na národnost, etnickou příslušnost a podobná jiná zařazení člověka nehledí. V prostoru hřiště je každá z postav hodnocena buď jako dobrý, nebo jako špatný fotbalista, případně jako člověk, kterému záleží, nebo nezáleží na prospěchu klubu. Ve chvíli, kdy Wenzel Deutscher odmítne hrát v FC Slezská Ostrava jen proto, že by jako nacista měl za spoluhráče Žida a bolševika, se začne prostor hřiště hroutit – nebo lépe řečeno: začne být proti své vůli proměňován, a tím, co býval, zůstane jen ve vzpomínkách. Prostor hřiště se začal proměňovat, i když se na první pohled zdá, že zůstal od všeho, co se za druhé světové války i po ní odehrálo, uchráněn.

Už počátkem května 1945 nastupovalo mužstvo F. C. Slezská Ostrava k pravidelným tréninkům. Všichni hráči byli ve vynikající formě. Připadalo mi, jako by je plot kolem hřiště ochránil před vším nebezpečenstvím, jako by na tomhle malém ostrůvku, obklopeném chatrnou konstrukcí tribuny a dřevěných ochozů, právě propluli pustošivou bouří, vedeni jakýmsi přemocným bohem Velkého fotbalu, jehož miláčky a chráněnci bezesporu byli.

(Filip, 1994, s. 300)

Plot kolem hřiště ochránil hráče jen zdánlivě, druhá světová válka se stala událostí, která odstartovala dalekosáhlé změny v celé společnosti, ale během jara 1945 se ještě nezačaly viditelně projevovat. A ne všechny dokázal plot uchránit, například Lapáček starší, jednatel klubu je souzen pro kolaboraci, Židovka Preisová i její syn umírají v koncentračním táboře atd. Ale i na hráčích, kteří jsou momentálně ve vynikající formě, budou v nejbližší době patrný následky, které na nich zanechaly ony dějinné události.

Filipův román *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy* byl vlivem okolností svého vzniku¹³ původně napsán ve dvou dílech (v českém vydání z roku 1994 vyšel román jako celek). Při úvahách nad prostorem hřiště v tomto románu jsme věnovali poměrně velkou pozornost incipitu, možná by bylo užitečné podívat se i na incipit původně druhého dílu *Nanebevstoupení* (který německy vyšel pod názvem *Souboje*). V českém knižním vydání románu není druhý díl nijak vydělen, proto je třeba podotknout, že původně druhý díl (*Souboje*) v českém knižním vydání začíná třicátou kapitolou. Podívejme se, jak třicátá kapitola začíná:

Každý pamětník, který viděl hrát F. C. Slezskou Ostravu v dobách slávy, vám řekne, že dnes se už nehraje fotbal, ale jen surová okopávačka. Kdepak, právě kouzlo mužného boje o míč je už dávno pryč!

Kdysi slavný F. C. Slezská Ostrava už taky dohrál. Naposledy si stará garda zahrála v červnu 1945, kdy nastoupila proti staré gardě S. C. Moravská Ostrava. Pět tisíc skalních přívrženců obou klubů se sešlo na staré tribuně a v ochozech. Všichni, jimž ležel na srdci další vývoj a osud fotbalu na obou březích řeky Ostravice, přišli, nechyběl nikdo. Můj táta, pekař a jednatel F. C. Jaroslav Lapáček nebyl přítomen, jelikož už seděl v kriminále a měl na krku několik paragrafů, mezi jinými i velezradu. Ani mančaft nebyl vlastně kompletní.

(Filip, 1994, s. 270)

Stejně jako v incipitu prvního dílu románu je i na začátku dílu druhého hlavním tématem hřiště FC Slezská Ostrava. Mluví se zde o navázání na starou slávu, která byla přetržena válečnými událostmi. Z vypravěčových slov je však zřetelně cítit skepse. Lojzek Lapáček ví, že ač vše navenek vypadá nezměněno, že hráči si zdánlivě udrželi kondici, uvnitř se vše připravuje k zatím neviditelné metamorfóze (což signalizuje i absence jeho otce obviněného z kolaborace). Lesk a sláva staré gardy FC Slezská Ostrava pomalu pohasíná, hráči, kteří vybojovali v roce 1928 slavný postup, stárnou, i když se v euforii z konce války zdá, že se vše vrací ke starým dobrým časům, že vše zůstává při starém a válka že byla jen epizoda. To, co v červnu 1945 vypravěč jen tuší, se naplno projeví v následujících letech a vše vrcholí, když je staré hřiště rekonstruováno: proměna společnosti, proměna lidí jako by se promítla i do proměny prostoru hřiště. Tento prostor se však, jak uvidíme, této proměně brání.

¹³ 13 Text díla byl napsán česky. První část rukopisu se následně povedlo dopravit do Mnichova, kde byla přeložena do němčiny a vydána pod názvem *Die Himmelfahrt des Lojzek Lapaczek aus Schlesisch Ostrau* (1972). Ota Filip pracoval v Československu dál na rukopise románu a druhou část již dokončeného rukopisu se opět povedlo dopravit do Mnichova, přeložit do němčiny a vydat pod názvem *Zweikämpfe (Souboje)*, 1975). Český román vyšel ve 4 svazcích v Kolíně nad Rýnem (1974-75). V České republice bylo *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy* vydáno až roku 1994 (Praha, Český spisovatel), a to jako komplet, bez rozdělení na dva díly. Druhý díl, který v Mnichově vyšel pod názvem *Souboje (Zweikämpfe)*, začíná v pražském vydání třicátou kapitolou (není to však nijak naznačeno, román působí jako jeden celek).

Už jsem řekl, že F. C. se teď jmenuje Rudá hvězda a že se kolem hřiště všechno změnilo. Dokonce umělé osvětlení už máme. Hráči v tom prudkém světle vypadají jako bledule či lidé trpící chudokrevností. A fotbal se už taky nehraje jako kdysi. Teď se kope za prachy, ale neříká se to nahlas, poněvadž by to odporovalo heslům, které dal výbor rozvěsit kolem hrací plochy.

(Filip, 1994, s. 324)

Dnes už se nehraje fotbal jako před lety, změnou strategie se ztratilo kouzlo hry. Prostor hřiště byl modernizován, velká část byla zalita betonem, Lojzkovy vzpomínky byly pohřbeny pod betonovou náhrobní desku. Bývalí hráči již nekopou na trávníku, nyní „kopou“ v „reálném“ životě, pozměněném novou společenskou situací. Hřiště FC Slezská Ostrava je novými podmínkami citelně zasaženo, ale z Lapáčkova vyprávění je zřetelné, že se hřiště proměně brání. Lojzek Lapáček to ví, neboť je s prostorem hřiště naprosto srostlý, je jeho součástí. Vypravěč disponuje nadpřirozenými schopnostmi, je, jak sám říká, médiem, dokáže mluvit s mrtvými a létat nad městem. Kromě těchto zvláštních dovedností dokáže Lojzek ještě jednu důležitou věc: umí se dokonale vžít do nálady, kterou vyzařuje prostor. Lojzek se narodil přesně ve chvíli, kdy nastala slavná doba místního fotbalového klubu, je doslova dítětem prostoru hřiště a neuvěřitelně citlivě reaguje na jakoukoliv změnu v „náladě“ tohoto prostoru. A Lojzek Lapáček ví, že hřiště nakonec dá najevo svoji nevoli vůči lidem, kteří se provinili proti pravidlům a řádu, jenž na hřišti platí.

Vypravěč poznává jednotlivé hráče, jejichž hru jako dítě obdivoval, v běžném životě a zjišťuje, že se styl jejich hry nemění, jenom mimo prostor hřiště se neřídí žádnými předem danými pravidly, není ničím usměrňován. Jednotliví hráči hvězdné sestavy FC Slezská Ostrava se chovají v životě stejně jako na hřišti, avšak někteří se prohřešují proti pravidlům hřiště, neboť nehrají férově, ale zákeřně. Když někdo nehraje férově na hrací ploše, většinou je rozhodčím potrestán, samozřejmě ne vždy, neboť rozhodčí nemůže vidět vše a krom toho může být také podplacen – ale to vše je v rámci řádu hřiště běžná záležitost. Celkově se však na hřišti neférová hra nevyplácí.

V životě však není, kdo by zákeřnou hru trestal, a to je moment, který provází celý Filipův román: v Lapáčkově příběhu se jemu i lidem okolo něj (např. Židovce Preisové a jiným) dějí nejrůznější nepravosti způsobované jinými. Viníci těchto skutků bývají však potrestáni málokdy, ba naopak mají ze svého neférového jednání často prospěch. Vypravěč tyto skutky pouze zaznamenává a seznamuje s nimi čtenáře. V prostoru hřiště se můžeme více spolehnout, že nebudeme zákeřně faulováni, to však přestává platit ve chvíli, kdy se do tohoto prostoru dostane vliv vnějšího světa. To pak můžeme čekat zákeřný faul nikoliv jen od protihráče, ale i od spoluhráče. Na hřišti pak nevítězí ten, kdo je lepší, jak vyžaduje

řád hřiště, ale ten, komu je více přáno zvenčí, ze strany moci. A takovému popření své podstaty se právě prostor hřiště brání.

Příkladem jakési msty ze strany prostoru hřiště je zápas FC Slezská Ostrava proti maďarskému mistrovskému mužstvu. Zápas se koná v roce 1968, v době kdy někdejší kapitán nejslavnější sestavy FC, Áda Lakubec, zastává funkci místního stranického šéfa a je nejmocnějším mužem ve Slezské Ostravě. A právě Lakubec je jeden z těch, kdo se nejvíce provinují proti pravidlům čisté hry, když do chodu fotbalového klubu (jemuž v té době dělá jednatele vypravěč Lojzek Lapáček) nekompromisně zatahuje ideologii a politiku. Stejně tak činí i další z bývalých hráčů ze slavné sestavy, nyní také vysoký funkcionář komunistické strany, dr. Jurzena. Ten nechce v týmu FC Slezská Ostrava angažovat jednoho z největších brankářských objevů poslední doby, Gerda Kunze. Kunze pochází z Ludvíkovic, z vesnice na „prajzácké“ straně Odry, a jeho otec nechce podepsat přihlášku do jednotného zemědělského družstva. Podmínkou pro angažmá Gerda Kunze ve slavném klubu je to, že jeho otec vstoupí do družstva. Pro Jurzenu se tedy Gerd Kunze stane rukojmím pro vydírání jeho otce. Lojzek Lapáček, který jako kdysi jeho otec vykonává v klubu pozici jednatele, Kunze do týmu přibere i přes odpor Jurzeny, a tím sám sebe vystavuje velkému nebezpečí, protože ví, jaký styl hry dr. Jurzena upřednostňoval jako hráč. A Jurzenův pohled mu to připomene:

Nedá se nic dělat, říkaly mi Jurzenovy oči, přimotal ses mi pod nohy, tak jsem tě nakopl! Znáš mě, víš, co hraju, tak jsi měl být opatrnější. Ale musíš, Lojzku, přiznat, že jsem ti pořád ještě dával šanci. Nemohu za to, že ses držel toho svého brankářského zázraku, já se zase držel svého. Pro tebe byl důležitý gólman, pro mě zase nové zemědělské družstvo.

(Filip, 1994, s. 459)

Již několikrát bylo zmíněno, že prostor hřiště se proti takovému jednání, proti směřování zvyklostí vnějšího prostoru s pravidly herní plochy snaží vymezit. Nechceme, aby vznikl dojem, že hřiště ve Filipově románu je personifikováno, neboť tomu tak není. Jen chceme vyjádřit, že vypravěč konfrontuje jednání hráčů v běžném životě s tím, jak by se chovat měli, tedy v souladu s tím, co v jejich myslích představuje prostor hřiště. Tato konfrontace vrcholí právě během zápasu s maďarskými mistry.

V době, která je již značně vzdálená památnému postupovému zápasu ze září 1928, celých čtyřicet let po této události, se na nově zrekonstruovaném hřišti FC Slezská Ostrava, nyní Rudá hvězda, odehraje zápas, který sehraje v historii místního fotbalového klubu fatální roli. Současné mužstvo je momentálně ve skvělé kondici a herní pohodě, vše nasvědčuje tomu, že mužstvo Rudé hvězdy nebude mít s mistry z Maďarska větší

problémy. V bráně nastupoval zázračný brankář Gerd Kunze v obraně podporovaný vynikajícím Pudelkou. Tito dva byli momentálně páteří celého týmu, dokonale si rozuměli, jeden druhého na hřišti doplňoval. Týden před zápasem, byl kvůli angažmá Gerda Kunze odvolán z pozice jednatele klubu Lojzek Lapáček a výbor, vedený Ádou Lakubcem, rozhodl, že v utkání s maďarským mistrem nenastoupí v obraně Pudelko, nýbrž Kadeřábek. Toto rozhodnutí mělo jediný důvod: domácí mužstvo nemělo porazit maďarské fotbalisty, zápas se měl stát „manifestací přátelství“, přestalo jít o fotbal, z utkání se stal „politický úkol“. (Filip, 1994, s. 472) Na brankáře Kunze byl ze strany dr. Jurzeny a Ády Lakubce vyvíjen stále silnější tlak, aby jeho otec vstoupil do zemědělského družstva. Vše vyvrcholilo, když Gerdova otce křivě obvinili z kolaborace s nacisty. Kunzova rodina pocházela z „prajzáckých“ Ludvíkovic, takže tomuto obvinění se dalo snadno uvěřit, neboť druhý břeh Odry byl v tomto ohledu poněkud problematický (o tom více v kapitole o Ostravě).

Všechny tyto okolnosti měly za následek, že Rudá hvězda utrpěla od Maďarů obrovský debakl, neboť kvůli zásahům z výboru se domácímu mužstvu naprosto rozložila obrana. A takto znesvěcený prostor hřiště se proměnil z místa, které má rozdávat radost ze hry, v místo tragických událostí. Lojzek Lapáček, který stál za bránou a podporoval zdrceného brankáře Kunze, byl zasažen tvrdou ranou míče do hlavy a upadl do bezvědomí, samotný brankář přišel o život, když si při zákroku rozrazil hlavu o brankovou tyč. Nic už se nedalo napravit, ani když do druhého poločasu nastoupil Pudelko a mstil se na Maďarech za svého mrtvého kamaráda Gerda. Maďarští hráči reagovali na agresivní hru domácích také změnou stylu své hry a tento styl byl domácím naprosto neznámý a naprosto nepochopitelný. Vypravěč popisuje Lakubcovo rozčarování z hry Maďarů takto:

Jsem přesvědčen, že Maďaři Ádu doslova urazili. Kdyby předvedli hru podle Lakubcových představ a vyhrávali, tak by asi byl spokojen, ale nové pojetí hry, jemuž nerozuměl a asi ani nechtěl, vyvrátilo všechny Ádovy představy o fotbalu, a protože je nechtěl tak snadno opustit, jelikož byl čestný a zásadový, obvinil Maďary z toho nejhoršího: z fotbalového oportunismu.

(Filip, 1994, s. 479)

Bývalí hráči FC Slezská Ostrava, v čele s Ádou Lakubcem, se spíše než řádu hřiště podřizují tomu, co jim diktuje momentální společenská a politická situace. Mají stále na mysli svůj prospěch. Ale ve vzpomínkách jsou stále spojeni se starých hřištěm FC Slezská Ostrava, a to jim brání pochopit nový styl hry, který vyznávají maďarští mistři. Maďarský styl je odpoután od jakékoliv naivity, kdežto v myslích bývalých hráčů FC, kteří se zúčastnili onoho památného zápasu v září 1928, stále rezonuje to, co jim přikazoval prostor

jejich hřiště. I když se tento prostor jejich vinou radikálně proměnil (a to jak vizuálně, tak vnitřně), stále z něho v jejich myslích něco přetrvává. To, co přetrvává, využil Lojzek Lapáček pro budování svého vyprávění.

Ne náhodně propojuje vypravěč debakl domácího mužstva s mistrem z Maďarska se smrtí Ády Lakubce na jedné ze stranických schůzí. Lakubec si během zápasu s Maďary uvědomil, že na takovou hru už stará sestava nestačí. Během tohoto osudného zápasu vtrhli na hrací plochu rozzuření fanoušci domácího mužstva a na trávníku se rozpoutala ostudná rvačka. Tento moment je pro vypravěče, Lojzka Lapáčka, bodem, ve kterém se skrývá pointa jeho příběhu. Nešťastný zápas s Maďary ukázal, že dosavadní cesta nebyla úplně správná.

Lojzek se na hřišti narodil a toto místo ho provází celým jeho dosavadním životem, vše, co se kolem něho utváří, je nějakým způsobem vždy spojeno s prostorem hřiště. Tento prostor se v průběhu jeho vypravování stále více a více mění, modernizuje se. Ale v něčem stále zůstává oním starým hřištěm, na němž se ve chvíli Lojkova narození odehrával nejslavnější zápas místního fotbalového klubu. Prostor hřiště se mění podle toho, jak se mění prostředí kolem, avšak zároveň se takové proměně brání a Lojzek Lapáček odpor hřiště cítí a tematizuje ho ve svém vyprávění. Všechny postavy příběhu si v sobě uchovávají náladu památného utkání o postup do první bé třídy, a to je pro ně určující; všechny postavy jsou více či méně svázány řádem starého hřiště, ať chtějí, či nechťejí.

V románu *Cesta ke hřbitovu* se dějiny prohnaly jako povodňová vlna kavárnou Bohumila Haboně a napáchaly tam nenávratnou škodu. Stejně tak se události, které můžeme nazývat dějinami, prohnaly prostorem fotbalového hřiště FC Slezská Ostrava, také zde napáchaly škody, avšak narozdíl od kavárny na cestě ke hřbitovu si fotbalové hřiště dokázalo uchovat svůj řád, a to díky naivitě lidí s tímto prostorem spjatých. Nikoliv naivitě, tak jak si ji vykládáme dnes, tedy ve smyslu jakési nevědoucí hlouposti, ale díky naivitě, která spočívá ve víře v daný řád. Jakkoliv se můžou postavy od tohoto řádu vědomě či nevědomě odchýlovat, vždy bude prostor hřiště silnější. Nebo tu alespoň přetrvá naděje, že prostor hřiště bude silnější než svět okolo. A právě naivní rvačka, rozpoutaná fanoušky Rudé hvězdy po ostudném debaklu od maďarských fotbalistů, je důkazem, že hřiště, ač již dost oslabeno, svou moc v Lapáčkově příběhu neztrácí a dokáže vzdorovat i „velkým dějinám“.

Vypravěč Lojzek Lapáček vnímá prostor hřiště (ale i jiné prostory, jako například Ostravu) o dost citlivěji než ho vnímají ostatní postavy ve Filipově románu. Lojzek se

dokáže s prostorem dokonale sžít a dokáže vnímat nejen jeho vnější proměny, ale i proměny vnitřní. V průběhu svého vyprávění vypravěč čtenáře seznamuje s tím, jak je hřiště modernizováno a přestavováno, zároveň je schopen sdělit, co tyto změny v prostoru hřiště způsobují, jak mění jeho vnitřní strukturu.

Staré hřiště bylo proměněno v moderní fotbalový stadion, to sice nemění nic na jeho podstatě, avšak naznačuje to jisté nenávratné otevření uzavřeného prostoru. Ony modernizace jsou Lapáčkem hodnoceny negativně: odcizují prostor hřiště a zabíjejí vzpomínky. Tento vnitřní stav prostoru hřiště se promítá do vypravěčových fantastických vidění.

Lojzek Lapáček je dost nespolehlivým vypravěčem. Během celého jeho vyprávění si nejsme jisti, zda tomu, co je nám vyprávěno, můžeme věřit. Vypravěč dokáže létat nad městem, má schopnost rozmlouvat s mrtvými, vidí to, co ostatní postavy nevidí (nebo čeho si nevšímají?). Lojzek své nadpřirozené schopnosti bere jako naprostou samozřejmost a nemá žádnou potřebu vysvětlovat nám jejich původ. Tyto schopnosti však mohou být i znakem toho, že vypravěč je duševně nemocný, některé nářky v textu naznačují, že by mohl být alkoholikem. Sám vypravěč o sobě mluví jako o lékařsky potvrzeném somnambulovi. Vypravěč tedy záměrně a systematicky rozkolísává věrohodnost budovaného fikčního světa, a tato vypravěčská strategie se výrazně promítá i do nazírání prostoru jeho světa.

Lapáčkova senzitivita ve vztahu k nazíranému prostoru se nejvíce projevuje v jeho pojetí Ostravy, avšak do jeho zvláštního vidění je zahrnut i prostor fotbalového hřiště. Krom toho, že s vypravěčem můžeme sledovat vnější proměny hrací plochy a jejího bezprostředního okolí, tak je nám umožněno sdílet i vypravěčovu zvláštní perspektivu, ve které se rozvine jakýsi alegorický vnitřní příběh prostoru hřiště. Lapáčkova alegorická vidění na hřišti jsou obrazem toho, jak se prostor mění v souvislosti s proměnami probíhajícími vně.

Na začátku války, v roce 1939 přijely právě před bránu FC Slezská Ostrava německé jednotky. V poslední dny války zastihl dospívající Lojzek Lapáček, opět příznačně na hřišti, německou vojenskou kapelu, jak se loučí s končící válečnou katastrofou nacistickou hymnou. Produkce vojenské kapely na hřišti FC se odehrává v jakési polosnové atmosféře, vypravěč se o ní zmiňuje v jedné ze vzpomínkových reminiscencí. Válka do Lapáčkova světa přichází branou místního fotbalového hřiště a konec války je opět pro vypravěče spjat s prostorem místního fotbalového stadionu, kde své poslední tóny vyhrává německá vojenská kapela. Bezprostředně na začátku německé

okupace se Němci ještě zastavili před vstupní branou do prostoru hrací plochy. Na konci války už tóny nacistické hymny zaznívají z e v n i t ě prostoru hřiště.

V posledních dnech války Lojzek Lapáček také začne dole na hřišti, pod okny svého bytu, pravidelně vídat tři velbloudy, jak „stojí v ranním oparu, hlavy mají skloněny, jen tu a tam některý z nich zavětrí. Zvedne štíhlý krk a vystrčí měkkou tlamu směrem na východ“. (Filip, 1994, s. 277) Spolu se třemi velbloudy, Kálifem, Saudem a Afatem, si Lojzek představuje i „závěje ze žlutého písku, který se sem nezadržitelně valí z asijských stepí, podleze plot kolem hřiště a usadí se na hrací ploše“. (IBID.)

Po letech se Lojzek Lapáček odváží sejít dolů na hřiště, přesvědčit se, zda tři velbloudi jsou jen přeludem, snem nebo skutečností. Cítí jejich pach a dotkne se jejich srsti, nejsou snem, ale skutečností. Když je Lojzek přesvědčen, že nesní, přijdou na hřiště dva vojáci s mongolskou tváří a velbloudy si odvedou. Písek Lapáčkovi padá do očí, a ty mu slzí. Písek se sype na hřiště i ve chvíli, kdy začíná osudový zápas s maďarskými mistry – ve světle reflektorů se však ukáže, že se na hřiště snáší jen prach z ostravských komínů, nebo snad prach z rozdrčených diamantů zlatníka Tietzeho (o kterých bude řeč dále, v kapitole o prostoru Ostravy).

Ve specifickém Lojzkově vidění se hřiště pomalu zaplňuje pískem, čím dál tím více získává tento prostor ve vypravěčových očích podobu pouště, tedy vyprahlého místa bez zjevných známek života – kromě tří velbloudů, kteří jsou však stejně odvedeni asijskými vojáky. Mimo realitu viděný prostor hřiště se tak stává, lze-li to tak říci, alegorií dějinného vývoje let, ve kterých se odehrává Lapáčkův příběh (1928-1968).

Prostor fotbalového hřiště je v románu *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy* důležitým prvkem výstavby vyprávění. Vypravěč, a zároveň hlavní postava Lojzek Lapáček, využívá hrací plochu FC Slezská Ostrava k tomu, aby skrze toto místo scelil svoje vyprávění v příběh. Vypravěčovy překotné reminiscence, časové i prostorové přeskoky v dějové linii, se neustále vracejí k jednomu jedinému bodu – k prostoru místního fotbalového hřiště, ke kterému je vypravěč Lojzek Lapáček vázán zvláštní (možná můžeme říci nadpřirozenou) silou. V Lapáčkově perspektivě hřiště „ožívá“ a skrze sebe ukazuje, co se nám snaží vypravěč svým příběhem sdělit. Lapáčkově vidění prostoru se pohybuje na pomezí mezi blouzněním a realitou, tím dostává sledovaný prostor (nejen hřiště, ale i prostor celé Ostravy) jakýsi alegorický smysl. Prostor k Lojzkovi promlouvá a oživuje vzpomínky, které jsou v prostoru uloženy.

Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy je vlastně příběhem o proměnách jednoho ostravského hřiště v určitém (dějinném) čase. To, že se hřiště nachází konkrétně v Ostravě, hraje významnou roli, neboť Ostrava nese u Filipa své jedinečné atributy, které působí na vše, co se v jejich dosahu nalézá – tedy i hřiště. O tom bude však blíže pojednáno v kapitole o Ostravě.

4 Město

Prostor města je v románech Oty Filipa jednou z nejdůležitějších komponent výstavby fikčního světa. V prostoru většího či menšího města se odehrává většina příběhů Filipových postav. Místa jako kavárna či fotbalové hřiště jsou součástí tohoto městského prostoru. Město se v románech Oty Filipa objevuje v různých podobách: lze se setkat s městem jako s jakýmsi snově, fantaskně nahlíženým prostorem¹⁴ (*Kavárna Slavia*, *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy*); z prostoru města může dokonce vzejít něco, co nazýváme spolu s Danielou Hodrovou *monstrem*¹⁵ (*Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka*). Často bývá u Filipa město vnímáno jako dějinami zatížený prostor nebo jako prostor, který svou stísněností neustále v postavách vyvolává úzkost, ze které není úniku (*Blázen ve městě*).

V próze *Blázen ve městě* slouží prostor bezejmenného města k vyjádření společenské situace propuštěného politického vězně, který se snaží vrátit do běžného maloměstského života, neustále však naráží na maloměšťácké předsudky svých sousedů, jímž je v uzavřeném prostoru města a činžovního domu ustavičně na očích.

Vedle takto obecně pojatého městského prostoru se u Oty Filipa častěji setkáme s „konkrétním“ městem, a to s Ostravou nebo s Prahou. Tato města se však v očích Filipových vypravěčů povětšinou mění ve fantaskní prostory, v nichž se mohou odehrávat zvláštní a těžko uvěřitelné události – v tomto ohledu stojí Filipovo dílo v jedné řadě s prozaickým cyklem Daniely Hodrové (1946) *Trýznivé město* (1999, první souborné vydání trilogie), s brněnskými romány Jiřího Kratochvila (1949): *Medvědí román* (1990), *Uprostřed noci zpěv* (1992) a *Avion* (1995), nebo s románem *Druhé město* (1993) Michala Ajvaze (1949). Všechna tato díla, vznikající zhruba od poloviny sedmdesátých let do konce let osmdesátých a začátku let devadesátých mají společné to, že se jejich hrdinové pohybují ve fantaskním prostoru – to „vede na úrovni významového dění k ustavičnému noetickému znejist'ování, problematizaci, a navozuje tak – proti koncepci předem daného řádu – představu chaosu jako základního půdorysu světa“. (Holý, 1995, s. 34)

¹⁴ Fantaskní zde označujeme takové prvky, které se v zobrazovaném fikčním prostoru dostávají do rozporu s empiricky ověřitelným světem. (Müller-Šidák, 2012, s. 144n.)

¹⁵ *Monstrem* může být cokoliv, např. i pocit viny, kterým na nás působí daný uzavřený prostor a ze kterého se může *monstrum* zrodit; „každý uzavřený svět, ať je jím byt, dům, ghetto či celé město, se právě svou uzavřeností stává tajuplným, je vydán na pospas monstři, které se v určitém okamžiku v něm zjeví a posléze zabydlí...“ (Hodrová, 1994, s. 172)

Město v románech Oty Filipa se stává místem *n e j i s t o t y*. Znejistění Filipových hrdinů v tomto prostoru, jež je ovládán dějinnými událostmi dvacátého století, je hlavním tématem autorových příběhů.

4.1 Ostravské nanebevstoupení

Příběh hlavního hrdiny románu *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy* se odehrává, jak již napovídá titul, ve Slezské Ostravě. Prostor slezské metropole je nazírán hlavní postavou příběhu, a zároveň vypravěčem, Lojzkem Lapáčkem. Vypravěčovo vidění a vnímání Ostravy je výrazně ovlivněno jeho poněkud zvláštními schopnostmi: totiž uměním létat a dovedností promlouvat s mrtvými. Na Lapáčkovu schopnost létat je odkazováno již v titulu románu, kde slovo „nanebevstoupení“ odkazuje jednak k vypravěčovu zvláštnímu nadání, jednak toto slovo evokuje biblický motiv, který je do příběhu uváděn prostřednictvím postavy náboženského fanatika Kocifaje, jenž se několikrát marně pokusí z bazalských vršků vystoupit na nebesa (zesměšňující moment). Jak si všímá Miroslav Zelinský, je titul románu do určité míry provokativní: odkazuje explicitně k městu Ostravě, což ve čtenáři evokuje jistý konkrétní obraz tohoto města a celého regionu (regionu, který je konvenčně spojován s těžkým průmyslem a sociálními zápasy¹⁶). Explicitní použití toponyma v titulu románu může čtenáři připomenout konotace s tímto místem spojené: v české literatuře Ostrava nejčastěji symbolizuje buď „novou, se jménem socialismu spojovanou budoucnost se všemi nezbytnými kanonizovanými atributy“, nebo Ostrava vystupuje jako „město-trest udělený těm, kteří se vnucované, jediné možné ideologické orientaci s různou intenzitou bránili“. (Zelinský, 1993, s. 75) Motiv křesťanské mytologie vedle takto konotujícího toponyma, má výrazný ironický podtext. Krom toho jde o nanebevstoupení Lojzka Lapáčka, obyvatele Slezské Ostravy – opět zde cítíme jisté snižování toho, co vyvolává v naší kulturní tradici slovo „nanebevstoupení“.¹⁷

Použití slova „nanebevstoupení“ v titulu románu naznačuje základní prostorový protiklad Lapáčkova příběhu: nahoře versus dole.

¹⁶ Konvenci Ostravska jako místa národnostních a sociálních zápasů v naší kultuře asi nejvýrazněji konstituoval Petr Bezruč.

¹⁷ Podobně je biblický motiv nanebevstoupení snižován v básnické skladbě Konstantina Biebla (1898-1951) *Nový Ikaros* (1929). Křesťanský náboženský motiv je v básni postaven na roveň situaci, kdy po výbuchu ve městě během první světové války letí do nebe domovníkova duše i s uhlákem a lopatou: „[...] tam v poli co hlína stříká jako černá voda/ v které se brodí koně/ kde nájemníci z pátého patra se stěhují do sklepů/ kolem mihnoucí se duše jejich domovníka jež letí/ do nebe s lopatou/ mezi uhlím květákem červenou řípou/ a zpívajícími brambory [...]“ (Biebl, 1979, s. 129)

Svoji schopnost létat zmiňuje vypravěč přímo: „Musím také povědět o své podivuhodné schopnosti. Umím totiž létat“. (Filip, 1994, s. 18) Lojzek Lapáček sice hodnotí tuto svoji schopnost jako podivuhodnou, ale bere ji jako normální součást života – někdo dovede chodit po rukách, on dokáže létat. O nadání vést hovor s již zemřelými příbuznými a známými se Lojzek přímo nezmiňuje, a trvá poměrně dlouho, než si tuto vypravěčovu schopnost čtenář uvědomí, neboť mrtví přicházející za Lojzkem nejsou výslovně odlišováni od ostatních, „žijících“ postav fikčního světa.

Vypravěč Lapáček chápe tyto své nadpřirozené schopnosti jako samozřejmost a víceméně se nad nimi nepozastavuje. Avšak čtenář si až do konce vyprávění není jistý, zda je vypravěč opravdu obdařen těmito nadpřirozenými dovednostmi, nebo zda jsou to jen představy jeho opilého či chorého mozku. Létá Lojzek Lapáček nad Ostravou, nebo jen říká, že létá nad Ostravou? Jiří Holý míní, „že důležité je právě ono navození *noetické nejistoty*, které lze vymezit jako podstatný rys fantastické literatury“. (Holý, 1995, s. 29) Leccos v Lapáčkově vyprávění naznačuje, že je notorickým alkoholikem, často se zmiňuje o svém pijanství. Vypravěč se též explicitně zmiňuje o své duševní poruše, které mu potvrdilo i lékařské vyšetření: „Jako tenkrát před lety, kdy jsem do školy přinesl lékařské vysvědčení, v němž stálo, že jsem somnambul a že pan doktor prosí, aby se se mnou zacházelo šetrně, jelikož každý otřes by mohl uškodit mému zdraví“. (Filip, 1994, s. 251) Ale zároveň přesvědčivě popisuje své průlety nad Ostravou a do svého vyprávění s naprostou samozřejmostí zabudovává dialogy s mrtvými a své s nenuceností podávané fantastické vize města. A je jen na čtenáři, zda se rozhodne Lapáčkovým nadpřirozeným schopnostem věřit, či nikoliv. Pro nás zůstává důležité, že záměrně navozovaná nedůvěryhodnost vypravěče je rozhodující pro projekci prostoru města Ostravy v románu *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka*.¹⁸

Vypravěč Lojzek Lapáček vnímá Ostravu velmi citlivě. Město působí na všechny jeho smysly i na jeho hypersenzitivní vnímání. V Lapáčkových očích Ostrava „ožívá“, Lojzek cítí její zapáchající dech, zaznamenává její pohyby, slyší zvuky, které vydává.

Úplné ticho, kdy se musím moc namáhat, abych slyšel, jak město s jemným praskotem klesá, jak se rozestupují chatrné švy země, dlažby i domů, jak město nesmírně těžce dosedá na svůj pilíř z uhlí.

(Filip, 1994, s. 51)

¹⁸ Nespolehlivost vyprávění je podle Tomáše Kubíčka (Kubíček, 2007) *textovou strategií*, která se podílí na budování významu celého díla. Lubomír Doležel dále rozvádí toto Kubíčkovu pojetí nespolehlivosti vyprávění a na románu Daniely Hodrové (1946) *Podobojí* (psáno 1877-78, vydáno až 1991, poté jako součást trilogie *Citlivé město*, 1999) ukazuje, jak tato textová strategie může být využita k vybudování až logicky nemožného fikčního světa. (Doležel, 2012)

Lapáček vidí Ostravu jako jakýsi magický prostor, uzavřený sám do sebe, žijící sám ze sebe. Létá nad městem a vidí jeho plochu z nadhledu, zároveň však cítí a uvědomuje si nepatrné, neznatelné pohyby pod povrchem města. Lojzek cítí signály, které k němu prostor města vysílá, kterými ho varuje; ví, že v šachtách pod Ostravou číhá zlo - a to nejen nebezpečí závalu či výbuchu v šachtě: Lojzek Lapáček ví o zlu, které je podstatou Ostravy pro její specifickou topografickou polohu na hranici, o zlu, které čeká na svoji příležitost.

Lojzek Lapáček nemíní adorovat Slezskou Ostravu, naopak: pociťuje k ní něco jako odpor, město zapáchá něčím nedobрым, něčím, co Lojzkovi Lapáčkovi brání volně dýchat. Vypravěč mluví o Ostravě s despektem, až s opovržením: „Vždycky, když jsem slyšel velkohubě vykládat, že tohle město je ocelovým srdcem země, jsem si říkal: - Ne, tohle není srdce, to je prdel plná uhlí.“ (Filip, 1994, s. 107) Ale zároveň je akcentováno to, že Ostrava je pro vypravěče domovem.

Vnitřní neklid Ostravy vyvolává v Lojzkovi úzkost, nejistotu. A z této úzkosti se rodí *monstrum*, jistá Lapáčkova vidina, personifikace Ostravy. Tímto *monstrem* je obludná žena, do níž vypravěč projektuje všechny atributy prostoru Ostravy, tak, jak ho vnímá svými extrémně citlivými smysly.

O *monstru*, které se zrodilo z daného prostoru, už byla řeč v úvahách o kavárně na cestě ke hřbitovu, kde jako *monstrum* místa vystupoval důstojník SS. V *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy* se *monstrem* prostoru nestává nějaká z postav příběhu, nýbrž snová vypravěčova vidina, fantastická vize. Ostrava personifikována jako tlustá, nestvůrná žena s vykasanými sukněmi, brodící se jednou nohou v řece Ostravici a druhou nohou v Odře.

„Z hloubi labyrintu se vynořuje Minótauros, z atmosféry pražského ghetta se rodí přízrak Golema. Cítíme tajemnou souvislost mezi místem a monstrem. Jako by se monstrum zjevovalo tam, kde místo nabývá zcela zvláštních vlastností, stejně tajuplných jako půda, z níž se za určitých, ne zcela jasných okolností zrodí houba.“ (Hodrová, 1994, s. 162) Tlustá ženština rozkročená mezi Ostravicí a Odrou se zrodila z úzkosti, kterou Lojzek Lapáček v tomto prostoru vnímá. Již v úvodu této práce bylo řečeno, že mluví-li se o díle Oty Filipa, často se zmiňuje, že je zde tematizován vliv „velkých“ dějin na „malý“ lidský osud. Prostor Ostravy je svojí topografickou polohou přímo předurčen k tomu, aby se přes něj vlny „velkých“ dějin přelévaly sem a tam. Lidé žijící v tomto prostoru zřetelně pociťují jak „velké“ dějiny rozkládají řád jejich života, vnímají chaos. Lojzkovu vidinu nestvůrné ženštiny můžeme tedy pokládat za „oživení ‚monstra‘ jako zjeveného ne-řádu, chaosu ve světě a v nás...“.(Hodrová, 1994, s. 164)

Podívejme se nyní blíže na tento fantaskní motiv¹⁹: Vidina tlusté ženy se Lojzkovi Lapáčkovi zjevuje vždy ve chvílích nějakého nervového vypětí, ve chvílích rozčilení. Ve svých vzpomínkách nám vypravěč sděluje, že si na první zjevení této ženštiny dobře pamatuje, neboť mu tuto událost stále připomíná hluboký šrám na parádním stole jeho babičky Zabalské. Bylo to v roce devatenáct set čtyřicet jedna, když bylo malému Lojzkovi třináct let a psal s babičkou úkoly. Vypravěčův vztah k jeho příbuzné je vskutku svérázný: pohybuje se od nenávisti přes lhostejnost až k citu, který můžeme snad nazvat soucitem. Toho dne, kdy na babiččině parádním stole vznikl památný šrám, Lojzek procvičoval se svou babičkou němčinu – Zabalská při práci neustále Lojzkovi klepala svým kostěným prstem do zátylku, což ho stále více a více rozčilovalo. V jednu chvíli sjela rozčilenému Lojzkovi hlavou nesnesitelná bolest a poprvé se mu zjevila nestvůrná žena.

Slunce už zapadalo za radniční věž a stín nás rozdělil, bába seděla se sluncem v tváři, já s obličejem ve stínu. Cítil jsem, jak mi mozkiem do hlavy proniká nesnesitelná bolest, v rytmických vlnách mi padala do ústní dutiny a pak krkem až k srdečnímu svalu. Cítil jsem, jak mi stín radnice padl na záda. Nemohl jsem se bránit jinak, než že jsem přivřel oči a hned jsem spatřil dole pod naším barákem řeku a uprostřed proudu ženskou. Tlustou, nestvůrnou ženskou s vykasánými sukněmi, s obnaženými stehny, s obličejem jako namaštěným nažluklým tukem, z pramének řídkých a zšedlých vlasů jí vystupoval na čele pot. Brodila se pomalu na naši stranu, uvážlivě zvedala chodidla a hledala pro ně oporu na kluzkých kamenech, každý z jejích pohybů byl pomalý, když šlápla, tak se naklonila na bok; měl jsem dojem, že po každém naklonění se musí svalit do řeky.

¹⁹ Motiv obryně je obraz zakotvený v literární tradici (srov. např. Baudelairovu báseň *Obryně z Květů zla*). Pro Otů Filipa mohla být možnou inspirací pro použití tohoto motivu (zprostředkovaně, skrze díla německé literatury, či přímo) starogermánská severská mytologie. Podíváme-li se do tzv. „mladší“ *Eddy*, která je dílem islandského spisovatele Snorriho Sturlusona (1178/9-1241), najdeme zde zmínku o obryni se jménem Angrboda. Tato obryně podle mytologie žila v zemi obrů Jötunheimu a s bohem Lokim zplodila tři nestvůry (vlka Fenriho, hada zvaného Jörmungand či Midgardsorm a pozdější vládkyni podsvětí Hel). Ve věštbě stálo, že tyto tři děti obryně Angrbody přinesou zkázu světu. Nejvyšší bůh Ódin znal věštbu a přikázal ony tři nestvůry zajmout. Vlk byl spoután, had byl uvržen do hlubokého moře (sic!) a Hel se stala vládkyní podsvětí: „Loki měl ještě další děti. V Jötunheimu byla obryně jménem Angrboda, a s tou měl tři děti. Jedno je vlk Fenri, druhé had Jörmungand neboli Midgardsorm, třetí Hel. Když bohové zvěděli, že v Jötunheimu vyrůstají tyto tři sourozenci, a z věštev vyčetli, že jim od nich hrozí velká újma a neštěstí, všichni se shodli, že se od nich mohou nadát jenom zla; a to nejen pro jejich původ po matce, ale i, což bylo ještě horší, po otci. I vyslal Praotec bohy, aby tyto děti chytily a přivedly k němu. Když se tak stalo, svrhl hada do hlubokého moře, které obklopuje veškerou zemi. A had potom vyrostl tak, že leží uprostřed moře kolem celé země a zakusuje se do vlastního ocasu.“ (Sturluson, 1988, s. 63n.)

Zánik světa (ragnarök) je však nevyhnutelný. Konečná bitva mezi dobrem a zlem musí nastat. Svět však bude znovu obnoven, neboť jeho zárodek zůstane uchován v posvátném jasanu (Yggdrasilu) – zde vidíme jistou podobnost s Lapáčkovou touhou zůstat vtisknut v uhelných slojích pod Ostravou.

Lapáčkova nestvůrná žena může mít základ právě v této starogermánské báji. Stejně jako bájná obryně Angrboda sehrává v *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka* úlohu jakési zvěstovatelky apokalypsy, konečného souboje dobra se zlem (viz i německý titul druhého dílu románu *Zweikämpfe – Souboje*). Pozornost vzbuzuje také motiv hada uvězněného v hlubokém moři (viz město propadající se na mořské dno ve Filipově románu). Dokonce i detail, že uvězněný had se zakousne do vlastního ocasu (starý mytický symbol počátku a konce – srov. Daniela Hodrová v kapitole *Text jako místo s tajemstvím*; in Hodrová, 1994) může být dán do souvislosti s Filipovým románem jako obraz jisté kruhovitosti dějin, věčného konce a začátku, nemožnosti vyjít z kruhu (téma dědičné viny). Bez významu není v této souvislosti ani to, že v *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka* se z obří ženy na konci románu, když dojde až k vypravěči, stane stará Nosálová, věštkyně (sic!) z Radvanic.

(Filip, 1994, s. 56)

Vidinu měl Lojzek v jakémsi polosnu, a když se zcela probral z mrákot, zjistil, že zaútočil kuchyňským nožem na svou babičku se záměrem ji zabít. Hrot nože se však jen svezl po desce babiččina parádního stolu a Lojzek si poranil o ostří dlaň, což ho probudilo.

Během celého tohoto výjevu byl vypravěč v transu a vidina *monstra* se mu v mysli prolínala s tichou a klidnou melodií klavíru, která do oken bytu, v němž se Zabalskou procvičovali němčinu, pronikala ze zahrádky restaurace odnaproti.

Podruhé se Lojzkovi Lapáčkovi žena zjeví, když je v německé škole, kterou byl od září 1939 svým otcem doslova násilím přinucen navštěvovat, mláčen učitelem Wenzlem Deutscherem (tím Deutscherem, který byl před válkou neúspěšně lanařen do FC Slezská Ostrava). Po čtyřech ranách pěstí začal Lojzek ztrácet vědomí, začal opět upadat do transu:

Byl jsem náraz schován ve stínu, asi jsem myslel, že mi radnice zase hodila přes hlavu tmavou síťku, pana Deutschera jsem vnímal jen jako ohnivý kotouč; aby mě příliš neoslňoval, tak jsem zavřel oči. A už jsem zase viděl ženskou, tlustou a neforemnou, jak se s vykasanými sukněmi brodí řekou na naši stranu, cítil jsem její zkažený dech, byl teplý, plný výparů z koksoven.

(Filip, 1994, s. 60)

Lojzek se opět ocitá v nějaké situaci ohrožení, čelí útoku, je ponižován, stejně jako u příležitosti slavnostní přísahy Hitlerovy mládeže, kdy se mu opět nestvůrná žena zjeví. Vidinu však Lojzek nemá jen v nepříjemných momentech, když je mu ubližováno, ale vždy, když je vystaven nějakému extrémnímu nervovému vypětí. *Monstrum* se mu tak zjeví i ve chvíli intimního sblížení s Ankou Kocifajovou v posledních dnech války. Lojzek Lapáček si též vzpomene na ostravské *monstrum* ve chvíli, kdy ho navštíví mrtvý Erich Preis, syn Židovky Preisové, který spolu s matkou zahynul v koncentračním táboře. V tomto momentě působí vize monstrózní ženy jako špatné svědomí Ostravy, jako zhmotnění onoho zla, které dřímá v ostravských šachtách a které umožnilo Erichovu smrt: „Erichu, tohle město je velká mrcha, sevře tě mezi stehny a je s tebou ámen. Mám ti vyprávět o tlusté ženské, která se s rudým obličejem plným mastného potu brodí s vykasanou sukní korytem řeky na náš břeh? Neřeknu ti o ní nic, patří jenom mně!“ (Filip, 1994, s. 328) V těchto vypravěčových slovech zřetelně cítíme, že „mezi místem a monstrem neexistuje zřetelná hranice, jedno přechází v druhé nepozorovaně až do okamžiku zjevení“. (Hodrová, 1994, s. 162) O ostravském *monstru* ví zatím jen vypravěč Lojzek Lapáček, ostatním postavám, kterými je zabydlen tento prostor, se v čase vyprávění *monstrum* nezjevilo. A jelikož vypravěč prostřednictvím svých nadpřirozených schopností

má tu možnost *monstrum* zahlédnout, a poznat tím pravou podstatu prostoru, stává se tak médiem, které prostředkuje to, co signalizuje prostor, před čím vlastně prostor varuje ty, kteří ho obývají. Ale my nevíme, jestli je vypravěč nadán takovými schopnostmi, a leccos dokonce naznačuje, že tomu tak opravdu není. Ve vypravěčově podání se realita mění ve fantaskní vidiny, a zároveň se fantaskní vidiny záměrně zvětčují. A právě ono noetické znejistění, o kterém byla řeč výše, je vypravěčovým prostředkem, jak sdělit víc než co obsahují jeho slova, jak využít ke svému sdělení řeč prostoru města.

Monstrum města se brodí ostravskými řekami, aby Lojzkovi Lapáčkovi sdělilo své poselství. *Monstrum* se neustále vynořuje během celého Lojzkova vyprávění – vidina nestvůrné ženy se prolíná s celým vypravěčovým životním příběhem. Stává se mu mementem, aby nezapomněl, v jakém prostoru žije, v jakém prostoru má své kořeny, a aby nezapomněl, že tento prostor pomalu, ale jistě spěje ke svému zániku.

Ostrava se v Lapáčkových očích stává mytickým prostorem, tedy prostorem znázorňovaným „v jednotě mikrokosmu a makrokosmu, v duchu antropomorfismu, animismu a zoomorfismu jako živý organismus, přes své obří dimenze blízký a příbuzný člověku“. (Mocná-Peterka, 2004, s. 400) Žena brodící se řekami Ostravicí a Odrou je mytickou postavou rodící se z tohoto prostoru a zvěstující jeho osud.

Vypravěč Lojzek Lapáček vychází při budování ostravského prostoru z předem daných představ o tomto městě, z předem daného „textu města“. Ostrava ve Filipově románu není skutečnou Ostravou, je to představa Ostravy. Ota Filip píše text o Ostravě. Každý máme nějakou představu o tomto městě, a nemuseli jsme ho ani navštívit – stačí nám to, co jsme o něm slyšeli nebo četli, tedy to, co se o něm říká. O Ostravě ve Filipově románu *Nanebevstoupení Lojka Lapáčka* se dá poznamenat to, co říká Vladimír Nikolajevič Toporov o Petrohradu: „P. má, stejně jako každé jiné město, svůj ‚jazyk‘: promlouvá k nám svými ulicemi, náměstími, vodami, ostrovy, parky, budovami, pomníky, lidmi, historií, idejemi a může být chápán jako svého druhu heterogenní text, kterému se připisuje jistý obecný smysl a na jehož základ může být rekonstruován určitý systém znaků, realizovaný v textu.“ (Toporov, 2003, s. 18) Filipova Ostrava, stejně jako Petrohrad v ruské literatuře²⁰, si vyžaduje svůj popis: daný topograficky reálný prostor má určitý

²⁰ Kulturním obrazem vybraných evropských měst, kde se střetávají nejrůznější kulturní vlivy a podněty, se zabývají autoři knihy *History of the Literary Cultures of East-Central Europe Volume II. v kapitole Cities as sites of hybrid literary identity and multicultural production*. Jedna z podkapitol je věnována též Praze (Veronika Ambros). Autorka zde ukazuje Prahu jako město, které již od dob Karla IV. působí jako křižovatka německé, české a židovské kultury. Těžiště krátké studie spočívá ve sledování styku západních (hlavně francouzských) a východních (ruských) vlivů v pražské kultuře v prvních desetiletích 20. století (poetismus, surrealismus, pražská avantgardní divadla, ale i pražský strukturalismus atd.).

charakter, určité vlastnosti a spisovatel chtě nechtě musí tyto vlastnosti reálného prostoru brát v úvahu a na jejich základě musí vytvářet „systém znaků realizovaný v textu“. Je však na autorovi, jak k těmto vlastnostem městského prostoru přistoupí, jak je přetvoří ve svém díle. Ota Filip ve svém románu přehodnocuje „ostravský text“ a předvádí nám prostor Ostravy ve fantastické vizi, která má rozkolísat představu o Ostravě jako o průmyslovém srdci našeho státu, jako o průmyslovém centru. Tento atribut Ostravy je v *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka* dehonestován a jako hlavní vlastnost ostravského prostoru je naopak zdůrazňována jeho odlehlost, jeho poloha na hranici (doslova i obrazně). Prostor Ostravy nepatří nikomu, žije sám ze sebe, svým vlastním životem. Je to mnohonárodnostní prostor a nikdo si na něj nemůže dělat plný nárok.

Já o panu Müllerovi vím jen tolik, že to byl dobrý fotbalista; jestli byl Čech, Němec, žid nebo Polák, na tom tak nesejde – a ostatně: kdo v tomhle městě může s určitostí říct, z kterého národnostního hnízda pochází?

(Filip, 1994, s. 395)

Tato labilní vícevrstevnost prostoru města, které existuje jakoby jen samo pro sebe, je hlavním důvodem jeho nestability. Lidé žijící v Ostravě jsou nejistí, protože žijí v nestabilním prostoru. Vypravěč Lojzek Lapáček cítí, že je město neklidné, ví, že se propadá, že ho čeká nevyhnutelný zánik.

Lapáčkovo nazírání prostoru města je vertikální: jelikož má vypravěč schopnost létat, pohybuje se nad městem a prostor nahlíží z výšky. Po střetu s dr. Jurzenou a Ádou Lakubcem ve věci angažování Gerda Kunze do branky FC Slezská Ostrava je Lojzek odvolán z pozice jednatele klubu a posléze pracuje v uhelných dolech – z pozice nad městem se pak ocitá pod městem. Vypravěč tedy nazírá město jak z nadsledu, tak z podhledu. V podzemí Ostravy plně pocítí, jak na něj město dosedá, plně si uvědomuje, že se město propadá. V Lapáčkově vizi spěje prostor města k zániku. Touto zkázou města se uzavře kruh, dovrší se cesta, která je pro Ostravu předem daná. Nestabilita města je příčinou toho, že se propadne so slaných vod moře, které na jeho místě kdysi dávno bylo. A má to tak dopadnout, bude to tak dobře. Jen Lojzek Lapáček zanechá svůj otisk v uhelné sloji, až na něj město ztěžka dosedne.

Město tak získává v kultuře svůj obraz, stává se městem-textem. Tento kulturní obraz města, tento „text“ mají lidé většinou na mysli, když uvažují o Praze, Ostravě či jiném městě – jde vlastně o jakýsi znak zastupující reálné místo v kulturním povědomí. S těmito kulturními odkazy pracuje i Ota Filip ve svých románech (ať už se jedná o Prahu či Ostravu).

Město, v němž žiji, se však propadá pomalu. Musím být trpělivý. Bude to trvat snad staletí, než se moje kosti propadnou a k nejpohlednějším uhelným slojím a otisknou se jako zkamenělá šifra do hlušiny. Teprve potom bych mohl mít pocit, že jsem konečně doma natrvalo.

(Filip, 1994, s. 105)

Člověk je ve vztahu k městu chápán jako otisk v jeho vnitřnostech, prostor města je vnímán jako živoucí organismus, který je s to nás pohltit. Ostrava je pro Lojzka Lapáčka domovem, ale domovem nejistým. Jedinou jistotou by bylo stát se neoddělitelnou součástí tohoto prostoru, nechat se do něj doslova vlisovat – to však není možné, neboť v tom případě by se vypravěč stal součástí *monstra*.

Svoji představu Ostravy projektuje vypravěč do svého návrhu znaku města: v městském znaku by se mělo objevit vše, čím je podle Lojzka prostor města charakteristický. Do jeho znaku by se pak dostala ona nestvůrná žena s jednou nohou v řečišti Ostravice a s druhou nohou ve vodách Odry, půda mezi nohama obří ženy by pukala a rozestupovala se, v průrvě by byly patrný uhelné sluje, na obraze znaku by muselo být patrné, jak Ostrava vypouští jedovatý, sirný dech, šedivými mraky probleskuje rudá zář zapadajícího slunce a na znaku města by muselo být vymalováno i moře, „protože město bylo kdysi mořem a moře se sem jednou vrátí“. (Filip, 1994, s. 107)

V závěru románu se fantaskní motivy propojují, mytická žena se konečně přebrodí k Lojzkovi Lapáčkovi a on pozná, že je to mrtvá Nosálová, duchačka a věštkyně z Radvanic. K ní ho vodila bába Zabalská, když byl malý, aby bosorka prozkoumala jeho nadpřirozené schopnosti (či postižení?).

Paní Nosálová, duchačka z Radvanic, vstoupila do pokoje, tučný obličej měla plný mastného potu, sukně vykasala vysoko nad kolena, její stehna byla růžová; velká chodidla zanechávala na koberci vlhkou stopu. Na zrohovatělých nehtech se paní Nosálové leskly olejové skvrny. Dýchala těžko; z jejích úst vycházel zápach ze železáren a z větracích šachet!

- Volal jsi mě, Lojzku, řekla pomalu a těžce, - skoro tři desítky let se brodím za tebou, ale vždycky jsi mě zahnal... dnes ale ne.

(Filip, 1994, s. 583)

Lojzek čím dál tím zřetelněji cítí blížící se apokalypsu²¹: stále více se objevují motivy záplavy, stahují se mračna, vítr žene do města písek, který zasypává prostor; město je neklidné, otrásá se a propadá. Vypravěči se na pozadí mytologického prostoru na pokraji

²¹ A zdá se, že je ve Filipově románu tematizována opravdu apokalypsa v původním biblickém významu, tedy jako Poslední soud, ve kterém spravedliví budou spaseni a hříšní zatraceni. Hříšné město se propadne do slaných vod, čímž se uzavře kruh. Po spravedlivých zbyde otisk ve slujích pod městem. Původní význam slova „apokalypsa“ je „zjevení“ – v Lapáčkově vyprávění tuto „apokalypsu“ tedy můžeme chápat i jako zjevení se oné hrůzně ženy (monstra), která předznamenává zkázu Ostravy.

zániku míhají v neuspořádaných reminiscencích dosavadní události jeho života, a tím jeho osud získává také jakýsi mytologický charakter. Lapáčkův osud se však s koncem vyprávění neuzavírá, ba naopak: očekávané narození Lojzkova dítěte je pohledem do budoucna. A Lojzkův potomek se bude muset potýkat s minulostí svého otce, stejně jako se Lojzek Lapáček musel potýkat s minulostí svého otce Jaroslava. Je to dědičná zatíženost osudem, která je uložena v prostoru města a nelze ji z tohoto prostoru vyjmout.

Vypravěč Lojzek Lapáček svůj příběh zprostředkovává na dvou rovinách: na jedné rovině sledujeme životní osudy pekařova syna, výrobce mazlavého mýdla, somnambula, alkoholika a věčného outsidera Lojzka Lapáčka; na druhé rovině je Lapáčkův příběh transformován do fantaskní vidiny opakujících se motivů, které jsou výsledkem vypravěčova hypersenzitivního vnímání.

Fantaskní linii příběhu odpovídá fantaskně budovaný prostor Ostravy včetně apokalyptické vize. V realistické rovině²² Lapáčkova vyprávění je i prostor města viděn v reálných konturách, jedinou anomálií je jediné to, že vypravěč nahlíží prostor z výše – to však není inherentní vlastností prostoru, nýbrž je to dáno zvláštní schopností vypravěče.

Lojzek Lapáček se pohybuje nad městem a jediným pohledem tak dokáže obsáhnout celý prostor, vidí Ostravu jako celek z všeobjímajícího nadhledu, který překračuje vidění normálních lidí – vypravěč nazírá prostor města z nadhledu, a tím tento prosto přesahuje, překračuje. Lapáček dokáže vidět a vnímat to, co ostatní nevidí a nevnímají (z čehož se rodí jeho fantaskní vidiny) – jeho specifické nazírání dodává prostoru Ostravy jistý symbolický přesah.

Město jako celek se ve fantaskní rovině vyprávění mění v apokalyptickou vizi. V realistické rovině se prostor města rozpadá na několik sektorů. Významná je pro vypravěče opozice dole-nahoře. Tato opozice se v románu objevuje v několika motivech, fantaskních i realistických, které jsou v neustálé symbióze: Již v titulu se objevuje slovo nanebevstoupení, které je ve vyprávění částečně naplňováno vypravěčovou schopností létat, částečně se nanebevstoupení slibované v titulu realizuje v postavě náboženského fanatika Kocifaje, který se několikrát pokusí vystoupit na nebesa z bazalského vršku – v tomto motivu se výrazně projevuje vypravěčovo ironizování a snaha o přehodnocování daných hodnot, když naprosto devaluje významný biblický motiv, ale zároveň bere Kocifajovy pokusy s naprostou vážností a stejně tak o nich vypráví (podobně jako např. o

²² Tedy v té rovině fiktivního světa, jejíž prvky odpovídají čtenářově zkušenosti s reálným (tedy empiricky ověřitelným) světem.

své schopnosti létat). Svůj vstup do komunistické strany v únoru 1948 popisuje Lojzek tak, že byl z davu na ulici doslova vytáhnut nahoru na korbu nákladáku mezi „proletářské anděly“ (Filip, 1994, s. 349). Z proletářského nebe po čase Lojzek padá až do podzemí Ostravy, do uhelných dolů. Motiv opozice dole-nahoře se objevuje i ve chvíli, kdy je zdemolován dům, v němž se Lojzek Lapáček narodil, a on se musí přestěhovat do novostavby. Starý byt, ve kterém Lapáčkovi bydleli, se nacházel dole (v přízemí domu), když byl dům určen k demolici, byla rodina přestěhována do bytu v desátém patře věžového domu. Změnu vypravěč reflektuje takto: „Z našeho starého baráku jsem se na radniční věž díval s hlavou zvrácenou dozadu; teď z nového bytu v desátém patře, jsem ji jen trošku pozvedl a už jsem byl pohledem až nahoře u svítící rudé hvězdy.“ (Filip, 1994, s. 554) Důležitým motivem je Lapáčkova představa o propadání se prostoru města na dno moře.²³ To vše je v protikladu s oním neustále se navracejícím momentem vypravěčova poletování nad městem a se snahou náboženského fanatika Kocifaje o nanebevstoupení z bazalských vršků.

V podzemí města se Lojzek Lapáček ocitne jako horník a realisticky popisuje prostředí uhelných dolů, ale zároveň vnímá tento pro život nepřírozený a tajemný prostor jako „vnitřnosti“ antropomorfizovaného městského prostoru, jako magický prostor, ve kterém lze zřetelně cítit, jak město dýchá - prostor, který je nebezpečný a bezpečný zároveň. Policista Hebrle radí Lojzkovi, když na něj kvůli Gerdu Kunzovi zanevřeli mocní města: „Ještě lepší by bylo, kdyby ses zašil na rok na dva na šachtu, zalez pěkně pod zem a nevystrkuj hlavu!“ (Filip, 1994, s. 510) Lojzek vnímá podzemí města jako „konečník města“ (což v jistém ohledu připomíná motiv bezpečí mateřského lůna, ovšem zde je tento motiv opět ironizován v představě řitního otvoru), jež ho uchrání před zlem na povrchu, ale musí za to zaplatit daň ve formě toho, že se nechá městem naprosto pohltit. Toto pro Filipův román charakteristické míšení empiricky ověřitelného prostoru a prostoru fantaskního je vyostřeno ve scéně, kdy je Lapáček v dole zavalen sesuvem stropu a kdy se

²³ Motiv města zaplaveného mořem je bohatě využit také v próze Zuzany Brabcové (1959) *Daleko od stromu* (smz. 1984; Kolín nad Rýnem 1987; 1991). Podobně jako ve Filipově románu i u Brabcové je stoupající voda vyjádřením jakési úzkosti, která ústí v představu, že svět zanikne a lidé se vrátí zpět do bodu svého vzniku: „Z moře jsme vyšli v podobě malého trilobita a do moře zase vejdemo, v převleku kultury a s maskou civilizace.“ (Brabcová, 1991, s. 12) Tento citát připomíná představu Lojzka Lapáčka, který zanechá svůj otisk v podzemí Ostravy, která se neodvratně propadne zpět do slaných vod, odkud se kdysi vynořila.

Motiv postupné zkázy města nalezneme i v dalších dílech české prozaické produkce druhé poloviny dvacátého století, namátkou jmenujme: Klímův (1931) román *Láska & smetí* (smz. 1987; Purley 1988), Bondyho (1930-2007) *Invalidní sourozence* (rkp. 1974, smz. 1980; Toronto 1981), Hrabalovu (1914-1997) *Příliš hlučnou samotu* (smz. 1977; Kolín nad Rýnem 1980)...

ocitá ve stavu na hranici mezi vědomím a bezvědomím, na hranici naděje a vítězí beznaděje, ve stavu odevzdanosti se osudu:

Kéž by po mně zůstal aspoň otisk! Ještě jsem si pomyslel, že město mě konečně zasedlo, jsem nacpán do jeho konečníku, ale to je dobře, tohle je teď asi jediný způsob, který se mi nabízí, abych navěky zůstal spojen s Ostravou.

(Filip, 1994, s. 518)

„Realita“ a fantaskno se mísí i při Lapáčkových průletech nad Ostravou. Během letu vypravěči vytanují na mysli nejrůznější asociace: „Potom to stříhnu nad řeku Odru, právě na místo, kde jsem v roce jeden tisíc devět set čtyřicet pět koncem dubna přebrodiv kalnou vodu, zanechávaje na druhém břehu Kurta Wagnera s jeho velkým strachem.“ (Filip, 1994, s. 20) Prostor nad městem, který je ostatním nepřístupný, v sobě skrývá příběhy, jež se vypravěči připomínají při jeho průletech. Lojzek často v této souvislosti zmiňuje radniční věž, v jejíž omítce vysoko nad římsou jsou zapsány dávné i nedávné události, a vypravěč zde čte příběhy města, o kterých posléze vypráví.

To, co potřebuju o městu vědět, si přečtu ze šrámů na omítce čelní zdi nové radnice. Každý šrám, rýha nebo díra ve zdi nové radnice je pro mě záznamem příběhu. Tak třeba až nahore na čelní zdi, pod římsou, trčí dodnes velká skoba. Jen se na skobu podívám, tak se mi zase vybaví dvacátý duben roku jeden tisíc devět set čtyřicet, kdy na téhle skobě visel velký prapor s hákovým křížem a celá věž byla opentlena žárovkami, které po setmění jen na hodinu rozsvítily, protože byla už válka a zatemnění.

(Filip, 1994, s. 110)

Prostor města, prostor nad městem i prostor pod městem viděný hypersenzitivním pohledem se pro vypravěče stává zdrojem a inspirací pro jeho vypravování. Příběh Lojzka Lapáčka je součástí prostoru města Ostravy, je vepsán do tohoto prostoru. Lojzkův příběh, jeho životní osud, je ve velké míře ovlivňován „velkými“ dějinami, tedy událostmi, které sám nedokáže ovlivnit. Lojzek Lapáček i ostatní postavy příběhu jsou vystaveny tlaku dějin právě proto, že zabydlují prostor, který není s to je před atakem neovlivnitelných dějinných událostí uchránit. Podle Miroslava Zelinského chce Filipův román vyjádřit, že „velké“ dějiny „jsou v lidském životě permanentně přítomny, jako rámeček dějin ‚malých‘; nelze z něj vykročit a mnohem více než formování jeho podoby zevnitř probíhá deformování obyvatel takto ohraničeného světa...“ (Zelinský, 1993, s. 75)

Ostrava je v románu *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka* pojímána jako prostor ležící „velkým“ dějinám v cestě. Ostrava je prostorem ohraničeným, ale zároveň nevyhraněným. Je prostorem, kde se mísí několik národností, jazyků, etnik, náboženských vyznání a

ideologických koncepcí. Takto pestrý prostor je dějištěm příběhů, které mají zdroj právě v této vícevrstevnosti a nevyhraněnosti. To, že se přes Ostravu neustále přelévají vlny dějin, činí město velmi nestabilním a z této nestability se rodí příběhy Filipových postav.

Prostor města je vypravěčem viděn jako mytický prostor, který má výrazný vliv na osudy postav, který je v onom mytologickém smyslu součástí bytostí v něm žijících. Ale není to slavný a hrdinský mýtus, spíše mýtus antihrdinský: prostor Ostravy nevzbuzuje v lidech hrdinství, naopak, dělá z nich zbabělce a pokrytce. Nestabilní, otřásající se prostor doléhá vší silou na své obyvatele. Prostor Ostravy přenáší na lidi otřesy „velkých“ dějin. Město nemá své dějiny, nemá své hrdiny, ale svojí polohou je často vystaveno otřesům způsobeným dějinnými událostmi; a tyto události probouzejí to mytické, co dřímá v uhelných slojích.

Ne, v tomhle městě se nemůže nic mimořádného přihodit. Pro mě je zvlášť sympatické, že město nemá hrdiny.

Město ještě nestačilo vytvořit svůj typ člověka, zde je každý sám pro sebe ohraničenou osobností, ať už v dobrém nebo horším smyslu.

Tradice s minulostí zde neexistují, město má jen budoucnost. Žije nezatíženo minulostí, nevěleče s sebou přítomností do času budoucího jakékoliv závazky, které by už předem určovaly anebo aspoň naznačovaly jeho vývoj.

Všechno zde také předčasně zakrní: radost i zlost, velkorysost i podlost, prostě všechno.

(Filip, 1994, s. 234n.)

V tomto městě se nemůže nic mimořádného přihodit. To znamená, že všechny události popisované vypravěčem nejsou mimořádnými událostmi; vše, co se ve městě přihodilo, je pro daný prostor přirozené, vyplývající z jeho neměnného řádu. Ostrava v Lapáčkově vyprávění působí jako mytický kus země, který nejde zničit – je tolik odolný, protože je bezcitný, existuje jen sám pro sebe. Jeho zánik přijde přirozeným způsobem, propadne se tam, odkud vzešel: do slaných vod.

Řekli jsme, že v prostoru města Ostravy, jak ho vnímá vypravěč, nalezneme významnou prostorovou opozici nahoře-dole. Vedle tohoto vertikálního rozložení prostoru města v *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka* lze zaregistrovat také neméně důležité prostorové protiklady horizontální. Poměrně rozsáhlý a málo přehledný prostor města (do kterého jsou v Lojzkově vyprávění zahrnuty i obce v nejbližším okolí) je vypravěčem vnímán v opozici Slezská Ostrava versus Moravská Ostrava. V moravské části Ostravy především působí městským fotbalový rival SC Moravská Ostrava a krom toho je také oproti Slezské Ostravě Moravská Ostrava prezentována jako bohatší a významnější část Ostravy. Obě poloviny města se spojí a prolnou v momentě, kdy FC Slezská Ostrava

postoupí do první bé třídy a započne svoji cestu za fotbalovou slávou – v tu chvíli bohatí podnikatelé zaměří svoji pozornost k postoupivšímu klubu z druhé části města: „Až dosud zazobanci z Moravské Ostravy proletářskou Slezskou Ostravu ignorovali, ale naráz se ukázalo, že sportovní budoucnost města, především jeho fotbalová sláva, se přestěhovala definitivně na hřiště F. C. Slezská Ostrava.“ (Filip, 1994, s. 83) Propojení obou částí městského prostoru se událo prostřednictvím hřiště, toto místo je důležitým a centrálním prvkem celého prostoru města, a tím i celého příběhu. Veškeré vztahy mezi lidmi žijícími ve městě, které se spojují v příběhy vyprávěné Lojzkem Lapáčkem, jsou propojovány právě skrze centrální prostor hřiště. Kdybychom si představili středověké město, jež je budováno v kruhu kolem centrálního náměstí, tak v případě Ostravy ve Filipově románu je prostor města budován vertikálně a horizontálně z ústředního bodu, kterým je fotbalové hřiště FC Slezská Ostrava.

Vedle rozdělení města na slezskou a moravskou část lze postřehnout v Lapáčkově vyprávění ještě významnější horizontální dělení prostoru: „na druhém břehu“ versus „na našem břehu“. Řeka se svými dvěma protějšními břehy²⁴ se stává výrazným motivem románu *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy*. V Lojzkově vyprávění je řeka prezentována jako osudová hranice – její překročení má pro vypravěče velký význam. Motiv překročení řeky zasahuje jak do „realistické“ roviny příběhu, tak do roviny fantaskní. Nestvůrná žena z vypravěčovy vidiny se brodí na „náš břeh“, směrem k vypravěči, na moravský břeh. Tuto vidinu vypravěč propojuje se svým „reálným“ zážitkem, jež pro jeho život měl osudový charakter. Přebrodění Odry z prajzské strany²⁵ na „náš břeh“ nabývá pro Lojzka Lapáčka symbolický význam přechodu z dětství do dospělosti: tímto aktem, pro který se rozhodl sám po zhodnocení složité situace, z něj

²⁴ Dva protějšní břehy hrají ve Filipových románech významnou roli a právě existence dvou břehů je často ještě podtrhována mostem, který, dalo by se říci, zvýrazňuje, zdůrazňuje protikladnost dvou břehů, upozorňuje na ni: most je potřeba právě tam, kde jsou dva břehy, aby je spojil. V Lojzkovi Lapáčkovi se most objevuje např. ve scéně, kdy dr. Henryk Staniolowský chce vyjádřit svůj vzdor tím, že překročí most přes řeku v Českém Těšíně na polskou stranu, a demonstruje tak sounáležitost s polským národem. Tento moment se stává symbolickým aktem, kterému dr. Staniolowský přikládá velkou váhu. Tím směšnější je pak ta skutečnost, že Staniolowského na druhý břeh nepustí polský celník, jelikož je československým občanem, a zpátky ho nechce pustit ani celník na českém břehu, s argumentem, že už nemá československé občanství. Dr. Staniolowský je tak nucen trávit celý den na mostě a jeho ponížení dosahuje vrcholu, když je nucen močit skrz zábradlí do řeky, neboť nemůže tam ani zpět. Zůstává na mostě, na půli cesty, nepatří tam, ani tam. Most tak vlastně nedostal své funkci, pro kterou byl zbudován – tedy proto, aby spojoval oba břehy. V této scéně most paradoxně symbolizuje nesnášenlivost obou břehů, jejich odcizení a nemožnost spojení. Dr., Staniolowský musel svoji situaci nakonec vyřešit skokem do řeky – naštěstí byl dobrým plavcem.

Most je významným místem také v románu *Kavárna Slavia*.

²⁵ Prajzskou stranou, nebo prajzským břehem je v románu myšleno Hlučínsko, tedy území, které připadlo Prusku po válkách mezi Marií Terezií a pruským králem Fridrichem II. Územní příslušnost Hlučínska prošla složitým vývojem, ve Filipově románu je tematizováno přiklonění obyvatel Hlučínska k Henleinově sudetoněmecké straně ve volbách roku 1935 a jejich snaha zdůraznit po roce 1945 „moravanství“ Hlučínska.

„něco“ spadává a zanechává to na prajzském břehu Odry. Řeka Ostravice takový význam hranice neobsahuje; Ostravice zůstává spíše fantaskním prvkem, když její vody vydechují sirný, zkažený zápach ostravských koksoven.

Prostor města je ve Filipově románu tedy rozdělován řekou Odrou na dva sektory: na sektor „na našem břehu“ a na sektor „druhého břehu“ (prajzská strana), na pravý a levý břeh. Pravý břeh je pro Lojzka domov, levý břeh představuje prostor, kterého se vypravěč dobrovolně vzdal, je to cizí svět, který vyvolává ve vypravěči úzkost.

Moravský břeh Odry je pro vypravěče prostorem, kde se cítí být doma, a ač v jeho očích nabývá ostravský prostor až zrudných podob, přesto se v něm cítí bezpečně, ví, že je s tímto prostorem srostlý, že je jeho neoddělitelnou součástí, že zde je místo pro jeho příběh. Druhý, levý břeh Odry, Hlučínsko, je prostor, který nikam nepatří. Ostrava se vyznačuje tím, že ji obývají lidé národnosti české, polské i německé, ale samotný prostor města zůstává i v nejtěžších dějinných chvílích pořád svůj. S prostorem jako takovým se nic neděje, ten odolává; pouze lidé, kteří prostor obývají, podléhají tlaku dějin (obyvatelé jsou deformováni prostorem, ne že by oni přetvářeli prostor). Na prajzském břehu tomu tak není: prostor za řekou Odrou se jednou vymezuje jako polský, podruhé jako německý, a když je potřeba, tak jako český (či moravský). V Ostravě žijí Poláci, Češi, Němci, ale Ostrava zůstává Ostravou. Hlučínsko se neustále proměňuje pod tlakem dějin, tento prostor není sám sebou.

Lojzek Lapáček se dostal na prajzskou stranu jako člen Hitlerovy mládeže když se jeho otec Jaroslav rozhodl stát se „německým člověkem“. Když se poté na konci dubna 1945 mohl už mladý Lojzek rozhodnout sám za sebe, přebrodil se na pravý břeh řeky a zanechal minulost na prajzské straně. Myslel si, že tam zůstane, avšak část jeho minulosti se přes Odru přebrodila spolu s ním. To, co se přihodilo na konci války na druhém břehu, se však v Lojzkově příběhu neustále v různých variacích vrací a určuje směřování jeho osudů.

S prajzským břehem Odry je spjata epizoda s lékárníkem Votočkem. Lékárník, jeden z ostravských outsiderů, byl na konci války zastřelen právě na druhé straně řeky – a tak se, paradoxně, stal bez vlastního přičinění hrdinou. „Prajzákům“, kteří byli už v roce 1938 loajální s německou říší, přišla po válce mrtvola Moravana Votočka na jejich břehu velice vhod: prohlásili mrtvého lékárníka za hrdinně padlého odbojáře, a tím se sami sobě snažili zajistit důkaz, že za války neměli s Němci nic společného. Obyvatelé z prajzské strany řeky tak vytvořili legendu o hrdinném odbojáři magistru Votočkovy, která jim měla

ulehčit v provinění, že už ve volbách v roce 1935 dali svou důvěru Konrádu Henleinovi a jeho sudetoněmecké straně.

Mladý Lojzek Lapáček byl „hrdinné“ smrti lékárníka Votočka přítomen a byla to pro jeho životní příběh důležitá událost. Lojzek Lapáček byl členem místního oddílu Hitlerovy mládeže. Po březnu 1939 totiž jeho otec, jednatel klubu FC Slezská Ostrava, podlehl nátlaku měnící se politické situace a podepsal tzv. „volkslistinu“²⁶, svého syna od září poslal do německé školy a přihlásil ho do místního oddílu Hitlerovy mládeže. Jaroslav Lapáček, vypravěčův otec, pocházel též z prajzské strany řeky Odry a k podepsání „volkslistiny“ ho přesvědčil bývalý hráč SC Moravská Ostrava, Wenzel Deutscher, kterého se Lapáček starší snažil marně zlanářit do svého klubu a který v té době zanechal fotbalu, aby mohl působit v sudetoněmecké straně. V září 1938 se Hlučínsko stalo součástí hitlerovského Německa a podle Deutschera lidé z Hlučínska pocházející, tedy i Lojzkův otec, jsou „volksdeutsche“ – němečtí lidé.

Pekař a jednatel FC Slezská Ostrava byl po skončení války odsouzen za vlastizradu k několikaletému vězení. K tíži mu byly přičteny i jeho omyly, na kterých se ukazuje, jak relativní je vina či nevina ve věci kolaborace s okupanty, jak tenká je hranice mezi spoluprací s nepřítelem a prostým soužitím se zločinným režimem za účelem sebezáchovy: Když 14. března 1939 přijeli před bránu FC Slezská Ostrava první německé oddíly, tak jeden z německých vojáků nabídl malému Lojzkovi kremroli, ten ji s dětskou radostí od vojáka přijal a s chutí se do ní zakousl, za což dostal ohromnou facku od komunisty a hráče z mužstva FC Ády Lakubce. Jelikož místní četník, pan Hebrle, nechtěl v pohnuté době řešit tak banální věc, jakou je jedna facka, tak rozzlobený Lojzkův otec hledal zastání jinde a našel ho na čerstvě zřízené pobočce gestapa. Gestapu se Lapáčkovo udání hodilo, neboť komunista Lakubec byl již déle sledovaným objektem, gestapo jen čekalo na záminku k zatčení – a tu mu nechtěně poskytl Lapáček starší a případ s fackou, kterou uštedřil Lakubec jeho synovi. Tato příhoda je také dobrým příkladem toho, jak v příběhu intervenují „velké“ dějiny do života postav. Ještě dodejme, že Jaroslava Lapáčka soudil prokurátor dr. Václav Jurzena, také bývalý hráč FC Slezská Ostrava, o jehož hře se jednatel Jaroslav Lapáček svého času nevyjádřil příliš lichotivě – a zákeřný hráč Jurzena mu to samozřejmě nezůstal dlužen. Tím se vracíme k oné předurčenosti postav prostorem hřiště, o kterém již byla řeč výše.

²⁶ Deutsche Volksliste, tedy tzv. „volkslistina“ či „volkslist“, byla listinou, která zařazovala za hitlerovského Německa obyvatele na německém území do určitých kategorií podle stupně „němectví“. Jejím podpisem se Lapáček starší se podpisem listiny stal oficiálně příslušníkem „německého lidu“ (Volksdeutsche).

Lojzek Lapáček se tedy stal, z důvodu otcova poněmčení, členem oddílu Hitlerovy mládeže, a proto se jako dospívající chlapec zúčastnil na konci dubna 1945 několika potyček na straně Němců. A právě v této roli se Lojzek stal svědkem „hrdinné“ smrti lékárníka Votočka.

Vypravěč se během bojové pohotovosti ocitl sám s nenáviděným německým chlapcem Kurtem Wagnerem na prajzském břehu Odry. Potýkal se zde s myšlenkou v nastalém zmatku končící války Kurta, který ho neustále jako poněmčeného Čecha šikanoval, zabít. Když však jejich pozici mýjely ruské tanky, zahlédl Lojzek v Kurtových očích to, co v nich chtěl vždy vidět, totiž strach, a to mu stačilo jako zadostiučinění. Lojzek se pak rozhodl nechat Kurta Wagnera s jeho strachem na druhém břehu a sám se přebrodit na „náš břeh“. Přebrodit se přes Odru bylo pro Lojzka rozhodnutí, které mělo ovlivnit celý jeho další život - cítil, že na prajzské straně zanechává něco, co už mu nikdo nevrátí, a netušil, že ač se pevně rozhodnul zanechat na levém břehu Odry vše, co by ho v dalším životě zatěžovalo, přesto se mu budou i na pravém břehu některé události neustále vracet a ovlivňovat jeho osud.

Jednou z takových událostí je právě smrt lékárníka Votočka. Když se Lojzek rozhodl k přebrodění řeky, objevil se u něj a u Kurta Wagnera magistr Votoček v roli rádo by odbojáře. Lojzek oba zanechal na břehu a přebrodil se na moravskou stranu. Lékárník chtěl vzít Kurta jako zajatce s sebou, ale odněkud se objevila německá hlídka a lékárníka Votočka popravila, poté co s pláčem prosil o život, střelou do zátylku. Tuto scénu už vypravěč pozoroval ze svého břehu řeky Odry, na kterém se cítil bezpečně.

Protější břeh byl pustý. Tma se tam už protahovala ve vrbičkách. Hluk z protějšího břehu jsem už nevnímal. Jen jsem vešel do ulic města, obklopilo mě bezpečné ticho.

Představoval jsem si, že mě město objalo, že se mohu bezpečně skrýt v jeho zdech, že mě každá ulice vede domů.

[...]

Byl jsem spokojen, že pod nohama cítím dlažbu města, že zase dýchám výpary z hald, z šachet, z koksoven.

Myslel jsem na Kurta. Zůstal na druhém břehu Odry. Vzpomněl jsem si na pana Votočka.

(Filip, 1994, s. 198)

Votočkova smrt se objeví i v podtextu epizody s brankářským zázrakem Gerdem Kunzem. Rodina vynikajícího brankáře žije v Ludvíkovicích, tedy na levém, prajzském břehu Odry. Jak bylo řečeno v kapitole o hřišti, Lojzek jako jednatel klubu Gerda Kunze angažoval v brance i přesto, že proti tomu byli Jurzena a Lakubec, neboť chtěli Gerdovo angažmá v FC Slezská Ostrava podmínit vstupem jeho otce do jednotného zemědělského

družstva. V útoku proti rodině Kunzových použijí Lakubec s Jurzenou i argument, že Kunzovi pocházejí z druhého břehu, a jsou tak a priori kolaboranty s nacisty. Lojzek je kvůli konfliktu s místními komunistickými představiteli vyhozen ze strany, končí také jako jednatel fotbalového klubu a odchází do ostravského podzemí.

Ve svém útoku proti Gerdu Kunzovi a jeho otci využili Lakubec s Jurzenou charakteristické vlastnosti místa, ve kterém Kunzova rodina žije. Nezáleží na to, zda starý Kunze byl nebo nebyl kolaborantem, záleží jen na tom, kde žije, kde je jeho prostor. Na základě prostoru, ve kterém postavy existují, jsou jim přisuzovány vlastnosti, jež vycházejí z charakteru celého prostoru. Ač Lojzek Lapáček chtěl na druhém břehu zanechat vše, co ho tíží, stejně některým věcem neuteče, jelikož jsou prostě pro daný prostor dané. Charakter prostoru města v *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka* umožňuje Jurzenovi s Lakubcem obviňovat starého Kunze z kolaborace. Komunistickým funkcionářům, a zároveň bývalým hráčům FC Slezská Ostrava, pomohla v jejich neopodstatněném obviňování i náhoda, že právě před Kunzeho stodolou v Ludvíkovicích byl zastřelen lékárník Votoček.

To, co chtěl vypravěč zanechat na druhém břehu, se k němu opět vrací a Lojzek na to doplácí. Kruh vytčený městským prostorem se uzavírá.

Podobné vyznění, ba ještě naléhavější, v sobě obsahuje i epizoda se zlatníkem z Moravské Ostravy a vedoucím pěveckého souboru Slavík Friedrichem Tietzem. Zlatník i Lojzkův otec Jaroslav mají společné to, že spolu sloužili za války ve wehrmachtu – Tietze jako Němec, Lapáček starší jako „německý člověk“. Když Tietze opouštěl své zlatnictví, aby narukoval do armády, nechal si v Lapáčkově pekařství zašít do podbřišku několik svých nejvýznamnějších diamantů. Zlatníkovy diamanty se pak stávají jedním z leitmotivů Lojkova vyprávění.

Ve dnech, kdy Lojzek Lapáček překročil řeku Odru, kdy se rozhodl pro „domácí“ břeh, byl kromě lékárníka Votočka zastřelen i zlatník Tietze – ten zahynul u plotu hřiště FC Slezská Ostrava. Tietze dezertoval spolu s vypravěčovým otcem Jaroslavem na samém sklonku války z německé armády; Lapáček se skrýval v králíkárně na dvorku svého domu u hřiště, zlatník byl zastřelen u plotu téhož hřiště. Lojzek se nad zlatníkovou mrtvolou setkal s jedním z hráčů FC Slezská Ostrava, s Ryšánkem. Ten pod pohrůzkou, že udá vypravěčova otce, který se schovává v králíkárně na dvorku svého domu, vymáhal na Lojkovi peníze. Lojzek, jenž věděl o Tietzeho diamantech, neboť byl svědkem, když mu je v otcově pekařství zašivali do podbřišku, Ryšánkovi tuto skutečnost sdělil, aby tak ochránil svého otce před udavačem, jenž chtěl využít nepříjemné situace Lojkova otce ke

svému obohacení. Ryšánek, který vyřízl mrtvému zlatníkovi diamanty z těla, přesto udal Lojzkova otce ruským vojákům. K následné konfrontaci mezi vypravěčem a udavačem Ryšánkem se připlétl četník Hebrle. Ten, když od Lojzka Lapáčka vyslechl, co se stalo, vyřešil věc tak, že Ryšánkovi diamanty zabavil a svěřil je Lojzkovi s tím, že s nimi má naložit podle sebe. Drahé kameny jsou však pro vypravěče, který se rozhodl překročit na pravý břeh Odry, velkou zátěží, jsou částí toho, co chtěl zanechat na druhém břehu řeky a co jej přesto znovu dostihlo:

Kameny se mi zařezávaly do dlaně, kapesník už byl vlhký potem, musel jsem se zbavit té tíhy. Nemohu na svou cestu vykročit obtížen šesti diamanty, nechci je, řekl jsem si. Překročil jsem přece řeku, mnohé jsem nechal za sebou, už jsem zažil i zázraky: tři velbloudi stáli ráno za šera za šera mezi brankovými tyčemi! Mohl jsem se svého zázračného snu i dotknout, neroztříštil se, celým tělem jsem vnímal jeho teplo, i výdechy zvířat mě omamovaly, i kirgizskou melodii, kterou voják pískal, v sobě slyším. Pomalu jsem zvedl paži, rozevřel dlaň a rozbil kapesník. Diamanty zářily.

(Filip, 1994, s. 311)

Lojzek Lapáček se drahokamů zbavil tak, že je nasypal mrtvému Tietzemu, ležícímu u plotu fotbalového hřiště, do pootevřených úst. V tomto momentu se propojuje motiv přechodu řeky s motivem velbloudů (u kterého si nemůžeme být jisti, zda je pouhou neustále se vracející vypravěčovou vidinou nebo zda se vypravěč s velbloudy na konci dubna 1945 na hřišti FC Slezská Ostrava skutečně setkal, když je sem přivedli kirgizští vojáci) a s motivem Tietzeho diamantů. Zlatníkovy diamanty se stávají jedním z mnoha neustále se navracejících motivů, které získávají v prostoru Ostravy stále novou a novou aktualizaci. Tietzeho diamanty se stále znova objevují v Lapáčkově příběhu (stejně jako např. stříbro Židovky Preisové) jako symbol viny, a to jak v „realistické“ rovině vyprávění, tak v rovině fantaskní: Písek zaplavující město je někdy identifikován jako popílek z koksoven ostravských továren, když se však během osudového zápasu mezi FC Slezská Ostrava a maďarským mistrem, v momentu, kdy se brankář Gerd Kunze zabil o brankovou tyč, začne sypat na hrací plochu tento popílek, mluví o něm vypravěč jako o prachu z rozdrcených diamantů zlatníka Tietzeho:

Můj hlas se nesl hřištěm jako zoufalý výkřik člověka v největší nouzi. Připadalo mi, jako by celé hřiště zkamenělo, čtyřicet tisíc diváků se proměnilo ve čtyřicet tisíc solných sloupů, nad nimiž víří prach pouště a světélkuje. Ale nebyl to prach pouště, to jen popílek z mráčka nad městem padal spolu s drobným deštěm do kotle mezi tribunami. Napadlo mě, že kdesi nahoře ve tmavé obloze drtí můj soukromý pánbůh v dlaních diamanty pana Tietzeho a sype jejich prach na trávník Rudé hvězdy.

(Filip, 1994, s. 474)

Prach z rozdrčených Tietzeho diamantů se syje z mraku nad prostorem města, jako by měl připomínat to, před čím není úniku, co nás stejně zasype, co nás pohltí.

Ve Filipově románu *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy* se prostor města významně podílí na budování vyprávění. Prostor Ostravy, s centrem na hřišti místního fotbalového klubu, v sobě vytváří obrovské množství vztahů, z nichž se generují vyprávěné události. Prostor města poskytuje vypravěči impuls k vyprávění a konkrétní místo fotbalového hřiště mozaikovitě podávané vyprávění sceluje v příběh.

Situovanost prostoru města na hranici způsobuje jeho nestabilitu. Tuto nestabilitu prostoru vypravěč pocítuje a zhmotňuje ji ve svých fantaskních vidinách, které jsou vypointovány až ke katastrofální, apokalyptické vizi, kdy se celý prostor města utápí v písku (popřípadě v popílku nebo v prachu z rozdrčených diamantů zabitého německého zlatníka Tietzeho) či se propadá na dno moře. Tato fantaskní rovina je jakousi hypertrofií Lapáčkova „realistického“ příběhu, tedy příběhu, ve kterém se střetávají ony „velké“ a „malé“ dějiny.

Motivy z vypravěčova životního příběhu se snoubí s motivy, které jsou transformovány vypravěčovým hypersenzitivním viděním a vnímáním, které lze vysvětlit i jeho duševní poruchou a alkoholismem, což Lapáčka jako vypravěče činí nevěrohodným a jeho příběh tak relativizuje. Filipův román tedy nelze chápat jako nějaký protestní text obžalovávající nacistický a komunistický režim ze zla, které tyto ideologie zasely do prostoru města Ostravy. Filipův román nabízí prostřednictvím Lojzka Lapáčka relativizující pohled na oficiální historii podstatné části dvacátého století, a to prostřednictvím prostoru, který zčásti odpovídá skutečné Ostravě (nebo přesněji: představě o skutečné Ostravě, textu o skutečné Ostravě). Ale z mnohem větší části je toto Lapáčkovo město obrazem nějakého mytického, fantaskního prostoru, ve kterém se odehrává „mýtus o lidských dějinách“.

Na čtenáři Lapáčkova příběhu je, aby posoudil, do jaké míry je vypravěčova vidina fantaskní.

Město Ostrava stojí v cestě „velkým“ dějinám, tomuto prostoru však dějiny neublíží, na to je to prostor příliš nicotný, ale dokáže probudit hluboko uvnitř prostoru města dřímající *monstrum*. Toto probouzející se *monstrum* způsobuje pohyby, jež v útrobach města zaznamenává hypersenzitivní vypravěč Lojzek Lapáček.

4.2 Praha magická

Prostor města je ústředním prostorem také ve Filipově románu *Kavárna Slavia*. Stejně jako v *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka* má městský prostor svůj předobraz v reálném světě a stejně jako v *Nanebevstoupení* je tento topograficky zřetelně situovaný prostor vypravěčovým specifickým vnímáním přetvořen v jakýsi tajemný fantaskní svět, v jehož řádu se odehrává příběh. Avšak na rozdíl od *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka* není tímto městem Ostrava, nýbrž Praha.

Příběh hraběte Belecredose se odvíjí od základní situace, kterou je chůze městem. Fiktivní adresát příběhu, spisovatel, který si vyslechl Belecredosův příběh a který následně tento příběh zprostředkovává čtenáři, se s hrabětem setkává při jedné ze svých pravidelných procházek Prahou. Fiktivní adresát Belecredosova příběhu každý den, vyjma nedělí a svátků, chodíval z Nového Města na Smíchov. Nevyužíval však nejkratší cestu, přes most 1. máje²⁷, nýbrž okliku přes most Karlův. Důvodem jeho zacházky byl vnitřní odpor k mostu 1. máje, který podle něj často a ochotně měnil své jméno v závislosti na tom, jak po něm přes řeku Vltavu z břehu na břeh přecházely dějiny. Pětačtyřicet let setkává spisovatel, aniž to tuší, hraběte Belecredose na Karlově mostě u sochy sv. Jana Nepomuckého. Hrabě v tu samou dobu již pětačtyřicet let přechází po Karlově mostě na opačnou stranu – míří do kavárny Slavie a do ulic Nového Města. Po čtyřiceti pěti letech vzájemného míjení se hrabě Belecredos neznámého spisovatele na mostě osloví a začne mu vyprávět svůj příběh.

Hrabě Belecredos je pražský chodec²⁸ – chodí uličkami Nového Města nebo pozoruje pohyb v městském prostoru z velkého okna kavárny Slavie. Belecredosova chůze prostorem Prahy není chůzí všední, je chůzí „básnivou“²⁹. Tím, jak hrabě Belecredos chodí

²⁷ Most přes Vltavu spojující přes Střelecký ostrov Národní třídu s Újezdem; dnes most Legií.

²⁸ Označení „pražský chodec“ používáme s vědomím na odkaz k Nezvalově próze *Pražský chodec* (1938; též Nezvalova báseň *Pražský chodec* ze sbírky *Praha s prsty deště*, 1936), kde „dráhy Nezvalových nahodilých procházek vlastně zakresluje stav básníkovy rozpoložení“. (Opelík, 1995, s. 396). Nezvalova próza odkazuje na stejnojmennou Apollinairovu povídku z knihy *Kacíř a spol.* (1910) a na slavné verše o Praze z *Pásma* (*Alkoholy*, 1913). Také Filipův hrdina je svým způsobem chodcem-básníkem.

²⁹ Na pražského chodce Belecredose působí tajemný prostor Prahy a hrabě citlivě vnímá toto působení. Praha jako magický prostor má v naší kultuře jistou tradici (Kafka, Meyrink, ale i např. Jakub Arbes a jiní). Ono působení pražského prostoru, „fenomenologii“ Prahy, popsal norský historik a teoretik architektury Christian Norberg-Schulz, který vychází z toho, že každá událost má vztah k nějakému místu; místo je tedy neoddělitelnou součástí existence. Každý člověk, aby mohl kvalitně prožívat svůj život, musí v dobrém vycházet s „duchem“ místa, v němž žije. Člověk musí být naladěný na genia loci svého prostoru (což jsou v souvislosti s Filipovým dílem podnětné myšlenky).

Norberg-Schulz se ve svých úvahách zabývá mimo jiné i prostorem Prahy a jistě nebude od věci ocitovat v souvislosti s Filipovým románem *Kavárna Slavia* některé jeho postřehy o pražském prostoru: „Jen málo míst vzbuzuje tolik okouzlení jako Praha. Jiná města jsou možná velkolepější, půvabnější, nebo „krásnější“. Praha se vás však zmocní a podrží si vás s takovou silou jako žádné jiné město. [...] Okouzlení

svou každodenní trasou, se rodí jeho příběh. Stále se opakující trasa vycházky, na minutu přesný čas může budít dojem všednosti, ovšem tuto každodennost, všednost významně nabourává Belecrossovo nazírání prostoru. Podobně jako Lojzek Lapáček v *Nanebevstoupení*, tak i hrabě má jistou zvláštní schopnost: dokáže nazírat prostor ze dvou perspektiv. Jedno oko, jak již bylo řečeno v kapitole o prostoru kavárny Slavie, má krátkozraké, druhé dalekozraké. Jedním okem dokáže hrabě pojmout celek prostoru, dokáže hledět do dálky; druhé oko je naopak cíleno na detail. Prostor Prahy je pak při Belecrossových vycházkách i při posezení za oknem kavárny nazírán v neustálém střídání perspektiv; hrabě vidí to, co jiní nevnímají. Je zřejmé, že Ota Filip opět využívá postup uplatněný v *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka* a tento postup variuje.

Výrazným mezníkem v prostoru je i v tomto Filipově románu řeka, tentokrát Vltava. Opět se zde objevuje motiv protějších břehů. Břehy Vltavy spojují mosty. V románu se objevují konkrétně mosty dva: Karlův most, na kterém se hrabě po léta mívá se spisovatelem, až se oba muži nakonec seznámí, což je impulsem k vyprávění. A na Karlově mostě, spojujícím oba břehy Vltavy, tak vlastně přímo dochází k aktu vyprávění - hrabě na tomto místě při pravidelných setkáních vypráví svůj životní příběh fiktivnímu adresátovi.

Druhým mostem, který se objevuje v příběhu hraběte Belecrosse, je již zmíněný most 1. máje, na nějž má hlavní postava výhled z okna kavárny Slavie a který se pro vypravěče stává indikátorem dějinných změn: „Můj mramorový stůl se chvěl, protože přes most, který se už dvacet let jmenoval most Legií, vjížděly do města vojenské vozy s housenkovými pásy a hákovými kříži.“ (Filip, 1993, s. 152)

Kavárna Slavie je pro vypravěče Belecrosse jakousi pozorovatelnou, je to bezpečné místo v dějinami zmítaném prostoru Prahy. V pražských ulicích se hrabě nemůže cítit tak bezpečně (ačkoliv i do prostoru kavárny občas „něco“ zvenčí pronikne, to už je však celé město naprosto vyšínuto ze svého řádu). Do kavárny se hrabě přichází schovat, odtud může v klidu zkoumat prostor města svým zvláštním, pronikavým pohledem. V ulicích města se mu jeho příběh děje, v kavárně u mramorového stolu jako by to, co venku v ulicích města zažil, zpětně nahlížel; jako by byl za oknem kavárny sám svědkem

Prahou pramení především z naléhavého pocitu tajemna. Máte zde dojem, že je možné pronikat stále hlouběji do vnitřku věcí. Ulice, vchody, dvory, schodiště vás vedou do nekonečného „nitra“. [...] Všechny domy zde mají hluboké kořeny ve vrstvách dějin, vyrůstají z těchto kořenů a jejich individuální jména připomínají legendární minulost. [...] Při procházce starou Prahou má člověk pocit, že je „na dně“ prostorů, které jsou tajemné a hrozné, ale zároveň hřejivé a ochraňující. [...] V Praze se to, co je skryté, zdá být dokonce reálnější než to, co lze bezprostředně vnímat.“ (Norberg-Schulz, 2012, s. 78-84)
Jako by tento popis odpovídal vnímání hraběte Belecrosse...

vlastního příběhu, který se odehrává na pozadí oněch již vícekrát zmíněných „velkých“ dějin.

Hrabě Belecaredos prochází pražskými ulicemi a potkává se zde s „velkými“ dějinami, které neúprosně určují jeho životní osudy. Tento střet dějin s životem člověka je v románu *Kavárna Slavia* hyperbolizován ve fantaskním nazírání hraběte Belecaredose: v jeho podání, které navazuje na tradici barona Prášila (příběh je podáván takovým způsobem, že čtenář často pochybuje o věrohodnosti událostí), je naprosto samozřejmé, že se např. v pražském bytě potkává s Leninem. Je to dáno právě prostorem Prahy, neboť tento prostor v sobě obsahuje dějiny, v prostoru města Prahy se dějiny v pohledu hraběte Belecaredose rodí. A i on sám je jako šlechtic součástí dějin. Praha je pojata jako město, které generuje dějiny, jako město, kde člověka dějiny zákonitě musí pohltnout. A podivný šlechtic sleduje, procházejíc městem nebo sedíc za oknem kavárny či svého paláce, tento prostor divotvorným zrakem.

Jak již bylo naznačeno, výrazným motivem se v románu *Kavárna Slavia* stává Vltava. Hrabě pozoruje řeku z okna kavárny a uplývající voda mu připomíná ubíhající čas, probíhající dějiny. Vltava však v prostoru Belecaredosovy Prahy hraje ještě jednu důležitou roli, než jen aby byla mementem uplývajícího času: hladina Vltavy totiž zrcadlí prostor města. Motiv zrcadla se ve Filipově románu objevuje ve dvou obměnách. Hrabě Belecaredos nahlíží v zrcadle krátkozrakým okem svou zohyzděnou tvář, která často mění svou podobu, neboť si hrabě neustále vyrábí a nasazuje nové a nové masky (a to podle toho, jak se mění „naladění“ města). Zároveň svým dalekozrakým okem pozoruje v hladině Vltavy zrcadlíci se prostor Prahy. Zrcadlení podporuje fantasknost tohoto prostoru. Motiv zrcadla je podle Otokara Fischera „poznatkem kontrastního poměru mezi skutečností a fikcí“. (Fischer, 1965, s. 72) Zrcadlíci se prostor vyvolává otázku, co je reálné a co je pouhou Belecaredosovou fikcí. Zrcadlený prostor je tajemný a především dvojznačný. Obraz prostoru v hladině řeky tento prostor zdvojuje, prohlubuje; zrcadlový obraz v sobě skrývá jisté tajemství i jisté nebezpečí; zrcadlový obraz je pouhou iluzí, klamem.³⁰ Jakási démoničnost obrazu města na hladině Vltavy se projeví ve chvíli, kdy do vody, která zrcadlí panorama Prahy, skočí jedna z Belecaredosových zhrzených milenek, aby se utopila.

³⁰ Totožný motiv zrcadlíci se Prahy na hladině řeky Vltavy lze naléznout také u Zuzany Brabcové v próze *Daleko od stromu*: „Toho dne se Praha proměnila. Uviděla jsem ji dvakrát: jedno město strmělo nad Vltavou a to druhé, navlas stejné, se ve Vltavě třaslavě chvělo vzhůru nohama. Běžela jsem městem, které se znenadání stalo dvojhlavou kartou kouzelníka.“ (Brabcová, 1991, s. 31) Také zde je prostřednictvím zrcadlení navozován jistý pocit tajemnosti a neuchopitelnosti prostoru města. Voda je v románu Zuzany Brabcové ještě vyhoceněji než u Filipa pojímána jako pohlcující živel.

Když dáma skočila z mostu 1. máje do Vltavy, vidí Belecundos z okna kavárny Slavie tento výjev:

Přiletěli tři draví ptáci, které předtím mé dalekozraké oko zpozorovalo na černých větvích Střeleckého ostrova, a obléтали roztráštěný zrcadlový obraz tří věží chrámu svatého Víta.

(Filip, 1993, s. 83)

Zrcadlo se roztrástilo jedním nešťastným osudem, ale vzápětí se hladina řeky opět ustálila a začala znovu zrcadlit okolí – jedním nešťastným lidským osudem se v prostoru města nic nemění.

Zrcadlený prostor pod sebou skrývá hloubku vody. Obrazem panoramatu města na hladině řeky je pouze naznačeno to, co bylo v *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka* přímo zobrazeno v podobě ostravských uhelných dolů: hloubka prostoru a tušený směr dolů pod povrch.

Ač se hrdinův příběh odehrává v Praze, tedy v zřetelně lokalizovaném, topograficky určeném místě (prostor Prahy je částečně totožný s empiricky ověřitelnou skutečností - popis trasy Belecundosových procházek Novým Městem, popis dominant Prahy...), není prostor města zcela „reálný“: pražský prostor v podivuhodných očích hraběte Belecundose ztrácí své obrysy, rozplývá se sám v sobě.

Praha hraběti Belecundosovi, jehož předci byli po bitvě na Bílé hoře na straně vítězů, symbolizuje české dějiny. Vypravěč sleduje při svých procházkách prostorem města, jak se Praha mění pod vlivem dějinných událostí, a při posezení v kavárně Slavii pozoruje hrabě hemžení dějin za oknem. Občas se dokonce stane přímým (ač nechtěným) účastníkem tohoto hemžení. Při své chůzi Prahou byl hrabě svědkem boření Mariánského sloupu na Staroměstském náměstí v roce 1918, a když chtěl anarchistům vysvětlit, že sloup nebyl postaven na památku porážky českých povstalců po bitvě na Bílé hoře, nýbrž jako důkuvzdání Panně Marii za záchranu města před Švédy, stal se sám obětí útoku vandalů. „Vytřel jsem si krev z očí rukávem a teprve teď jsem zpozoroval, že ležím uprostřed roztráštěného Mariánského sloupu na Staroměstském náměstí a opírám se levou stranou hrudi o uraženou hlavu Matky Boží.“ (Filip, 1993, s. 124)

A právě pražské pomníky (tedy jakási zhmotněná paměť místa) jsou důležitou součástí pražského prostoru, a pro Belecundose není významné jen jejich boření, ale i jejich výstavba. Zastavme se u jedenasedmdesátého příběhu románu, kde hrabě Belecundos vypráví o budování Stalinova pomníku na letenské stráni. Výstavbu gigantického pomníku sleduje hrabě z Karlova mostu, přesně z míst, kde stojí socha sv. Jana Nepomuckého.

Když je Stalinův pomník dokončován, přijde na Belecadosovo pozorovatelské stanoviště na Karlově mostě stavitel pomníku a začne mu vysvětlovat důvody, proč byl žulový gigant umístěn právě na letenskou stráň, blízko vltavského břehu. V tomto architektoně vysvětlování se odhaluje dějinná prostorovost města: stavitel chtěl původně umístit sochu Stalina tak, aby upíral nemilosrdný pohled na svaté na Karlově mostě, a symbolicky tím triumfoval nad minulostí. Vedení komunistické strany však požadovalo, aby architekt umístil Stalina tak, aby hleděl skrz Pařížskou třídu směrem na pomník Jana Husa na Staroměstském náměstí, a tím aby byla zdůrazněna souvislost husitství s komunismem. Architekt tedy musel piedestal zabudovat do letenského svahu hlouběji, tedy blíže ke břehu řeky Vltavy, aby se pohled diktátora dostal do přímky pohledu Jana Husa. Tím však vznikly zase jiné nepříjemnosti: výhledu na Stalinův pomník z Karlova mostu překází Jan Nepomucký, který ještě k tomu stojí k Stalinovi provokativně zády. Ti svatí, kteří jsou k tyranovi obráceni čelem, zase hledí do země nebo obrazejí hlavu s vroucím či útrpným pohledem k nebi. Zády ke Stalinovi je otočena také socha Otce vlasti na Křižovnickém náměstí, což opět vyvolává nepříjemné asociace u obyvatel města. Prostor Prahy jako by megalomanský pomník diktátora odmítal přijmout - k tomuto dojmu přispívá to, že vratký vltavský břeh nedokáže udržet ohromnou tíhu žuly a piedestal pomníku se pomalu sesouvá do vod Vltavy. Ještě jeden krok a Stalin se zřítí rovnou do řeky. Skutečnost, jak se gigantický žulový útvar čím dál tím víc naklání směrem k řece, pozoruje hrabě ze svého stanoviště od Jana Nepomuckého. Měřítkem Stalinovy cesty ke zkáze jsou mu hvězdy na světlově svatozáři, které se překrývají se Stalinovým nosem. Jak se pomník víc a víc naklání k vltavské vodě, Stalinův nos se posouvá od první hvězdy na svatozáři směrem dolů.

Tomu, že se Stalin nakonec neutopil v hloubkách vltavských vod, zabránila demontáž pomníku. Prostor města tedy nestihl Stalinův pomník pohltnout. Žulový kolos byl opět zbořen těmi, kdo ho vybudovali – obyvateli tohoto prostoru. Epizoda se Stalinovým pomníkem na Letné ukazuje, jak ve vypravěčových očích funguje oživující pražský prostor jako prostor dějin.

Čím dále postupuje Belecadosův příběh, tím fantasknější podoby nabývá město v jeho podivuhodných očích.

V tuto hodinu, jak jsem se později dozvěděl, se dělo v Praze mnoho zlých věcí: Ve Zlaté huse na Václavském náměstí nesla číšnice čtyři sklenice piva ke stolu u velkého okna s výhledem na rušné náměstí. Najednou se zastavila, příšerně vykřikla a sklenice upustila. Když příběh vrchní, aby

chudince vynadal, uviděl i on polednici. Přitlačila frňák k oknu, drze se chechtala, otvírala neslyšně černou hubu a pravou prackou nadzvedávala černý pytel. Na židovském hřbitově se zastřelil kavalér, a když ho ke druhé odpoledne našla policie, seděl mu na čele havran a vykloval mu modré oči.

V téže chvíli jsem, pošetile a šťastně zároveň, zplodil svého syna Tomáše Pištěce.

(Filip, 1993, s. 99n.)

Hrabě Belecundos se snaží celé město spojit pokrevním příbuzenstvím, chce vytvořit prostor, v němž jsou všichni obyvatelé jedna rodina. Jeho děti však umírají ve „velkých“ dějinných událostech (při demonstracích, bitvách, komunistických procesech v 50. letech) a hrabě začíná chápat, že jeho plán na příbuzenské spojení celého prostoru je nemožný, a tak hledá útěchu alespoň ve snech, v nichž se setkává se svými mrtvými dětmi (podobný motiv rozmlouvání s mrtvými jako v *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka*).

Hrabě Belecundos je, stejně jako jiní Filipovi hrdinové (Lojzek Lapáček, jeho otec Jaroslav, kavárník Haboň i jeho syn Jan) neoddělitelně spjat s prostorem, ve kterém existuje, a tímto prostorem jsou určovány jeho osudy.

Zbývá ještě otázka po smyslu mého života, milý příteli. Byl jsem zkrátka nucen zachraňovat se dennodenně pro další den. Teprve mnohem později jsem si uvědomil: Niki, ty jsi nevyčísitelně spjat s neduhy tohoto města! Ale jak se jmenují všechny ty choroby, které to město už po staletí ochromují, zároveň však vytvářejí živnou půdu, na níž se úspěšně může rozmnožovat tolik podvodných zlepšovatelů světa a prohnáných neumětelů k nerozeznání podobných skutečným hrdinům? Odpověď na tuto otázku nechci vůbec znát. Je určitě krutá, děsivá a deprimující.

(Filip, 1993, s. 138)

Mikuláš Belecundos si nasazuje masky, stejně jako si masky nasazuje město. Dějiny jsou pro vypravěče maskováním skutečného lidského života.

Ve vztahu k zobrazení prostoru Prahy ve Filipově románu *Kavárna Slavia* je třeba zmínit ještě jednu souvislost: Román je uveden citátem z básně Jaroslava Seiferta (1901-1986) *Světlem oděná* (1940). Jedná se o dvanáctou strofu třetího oddílu básně:

Co si myslí slepec s růží v dlani,
laskaje ji něžně v prstech svých,
co si myslí hluchý při klekání,
spatřiv houpati se na věžích
němé zvony? Černý popel sopky,
vymrštěný k nebi z kráteru,
padá nazpět, letě na šeru,
jako by už padal na náhrobky.

(Seifert, 2005, s. 62)

Ota Filip postavil do čela svého románu úryvek básně, která jako by měla vyjádřit to, jak vidí prostor Prahy hlavní hrdina vyprávěného příběhu. Jaroslav Seifert v básni *Světlem oděná* „evokuje uplynulý čas dětství a mládí, žitého v pražských scénériích. Přesně lokalizované prostředí symbolů národních dějin (katedrála sv. Víta, Pražský hrad, letohrádek Belveder, Karlův most, Vltava) je transponováno do různých časových rovin, sen a realita se mísí, stejně jako vzpomínka a bezprostřední prožitek. Přeludnost dění jen základem mytické vize, jež je však stále zcivilňována humorným glosátorstvím a hovorovými obraty. Seifert nepracuje s alegorií a reflexí, projev stylizuje jako bezprostřední osobní zpověď.“ (Brabec, 1995, s. 459n.)

Praha v Seifertově básni působí dosti podobným dojmem jako v románu *Kavárna Slavia*: je prostorem českých dějin, a tento dějinný prostor je viděn na pomezí mezi osobní zkušeností a mytickou vizí, mezi realitou a snem. Praha je prostor, kde lidský život ustupuje dějinným událostem, které jsou neovlivnitelné. Když v březnu 1953 zemře Stalin, projeví se to v prostoru Belecrossova města tím, že v poledne nevyzvání zvony, které vždy v poledne, když hrabě vcházel do kavárny Slavie, naplnily prostor města svým zvukem – tím se něco narušuje a nelze s tím nic dělat. Tento pocit pak posiluje zmínka o tom, že od Stalinovy smrti již nikdy Vltava nezamrzala – tedy nic není tak, jak bývalo.

I v úryvku básně *Světlem oděná* se objevuje motiv mlčících zvonů, nebo spíše vyzvánění zvonů, jejichž tón k uším hluchého nepronikne – obraz houpajících se němých zvonů, zvonů bez srdce.

V Seifertově básni se však dále objevuje nadějný tón, který v románu *Kavárna Slavia* nezaslechne:

Slepec, který nabyl náhle zraku,
přitiskl si rychle k ústům květ,
hluchý počal mluvit o zázraku,
neboť zaslech zvony vyzvánět.
Ale úzkost, úzkost neopouští
spáče bdící na desateru,
dým nepřestal stoupat z kráteru,
aby město učinil zas pouští.

(Seifert, 2005, s. 62)

Kromě nadějného tónu se v Seifertově básni objevuje i tón bojovný. Praha je zde zobrazena jako město české státnosti, kde se udály nejvýznamnější události našich dějin. Prostor města je zde konstruován, jak si všímá Alexandr Stich ve své studii Seifertova *Světlem oděná*, v řádu české kulturní tradice. Stich analyzoval motivy použité v básnické skladbě jak v kontextu celého Seifertova díla, tak v kontextu české i evropské kulturní

tradice, a dospěl k tomu, že obraz „světlem oděné“ Prahy v Seifertově básni v sobě skrývá kromě motivů naděje také motivy odporu, boje a hlavně sebeobětování.

Praha ve Filipově románu v sobě nenese podobné konotace. Naopak: žít ve „Filipově“ Praze znamená přijmout chod dějin, stát se pasivním pozorovatelem a trpně snášet nevyhnutelnost dějin.

Ve vyprávění hraběte Belecrodose je prostor Prahy odsouzen k věčnému uvěznění v dějinných událostech – jediná možnost obrany je změna masek, přizpůsobení se změnám v prostoru. Z Prahy v románu *Kavárna Slavie* cítíme rezignaci. Použití Seifertovy *Světlem oděné* jako mota je poukazováno na starou slávu města, ale to jen proto, aby se umocnil pocit již zašlé slávy.

V básni Jaroslava Seiferta je použit v jednom z veršů motiv antického boha lesů, lovců a pastýřů Pana, bytosti s kozíma nohama, rohy a dlouhými vousy, který žil ve skrytu lesa a pískal si melodii na pastýřskou píšťalu. Motiv boha Pana využívá ve svém románu také Ota Filip, a to v postavě Tomáše Pištce, jednoho ze synů hraběte Belecrodose. Stejně jako se bytost s kozlíma nohama potuluje po lesích Arkádie, tak Tomáš Pištce, slepý, hluchý a retardovaný mládenec, bloumá v ulicích Prahy a píská melodii podle toho, jakou atmosféru zaznamenaly jeho zbylé citlivé smysly – tak např. vůně Vltavy je inspirací pro nádhernou melodii připomínající tok řeky, zápach hniloby na hřbitově je podnětem pro smuteční pochod. Slepý mládenec existuje mimo prostor a čas: „Z vlastního rozhodnutí slepý, hluchý a němý bloudil tehdy šťastně ponurými pražskými ulicemi a pískal si své melodii nezatížen břemeny doby, která tak mnohým znemožňovala život!“ (Filip, 1993, s. 172) Stejně jako antická mytická postava boha Pana je též Tomáš Pištce obdařen všesteknými schopnostmi, jak se ukáže ve chvíli, když dalšímu z Belecrodosových dětí, vysokému komunistickému funkcionáři Rudimu Salzmanovi (postava upomínající na Rudolfa Slánského), který si u něho objedná melodii ke třicátému výročí založení komunistické strany v Československu, předpoví, že už se pro něj staví šibenice. Tomáš Pištce dospěje k tomuto proroctví prostřednictvím prostoru, když navštíví Rudiho kancelář, aby nasál atmosféru komunistické moci, jež mu měla sloužit jako inspirace k bombastickému slavnostnímu pochodu. Prostor, do kterého je slepý geniální hudebník zaveden, k němu však nepromluví slavnostním, velkolepým tónem, nýbrž vnukne mu temné proroctví. Prostor donutí němého promluvit, jako by celé město (včetně Rudiho kanceláře) bylo prosáknuto vědomím neodvratnosti dějin.

V Rudiho kanceláři usadili Tomáše u psacího stolu nevlastního bratra, a tu se přihodilo něco podivného. Tomáš najednou přestal pískat. Sice se o to pokoušel, ale rty se mu křečovitě stáhly a bylo slyšet jen jakési skučení, jednou úplně tiché, potom zase hlasitější.

„No tak, dělej, Tomáši! Pusť si hlavou něco velkolepého a pískej!“ houkl Rudi na nevlastního bratra.

Skučení, které vycházelo z Tomášových křečí zkřivených rtů, teď bylo tlumenější. Jeho ruce klouzaly v rychlých kruzích po Rudiho stolní desce, z oslepených očí mu vyhrkly velké slzy a náhle po tolika letech znovu promluvil skřípavým hlasem: „Vidím šibenici... čichám popel, Rudi, s tebou to vezme špatný konec!“

(Filip, 1993, s. 173)

Tato neodvratnost, předurčenost tvoří životní příběh hraběte Belecrodose i jeho potomků.

Tomášovou věštbou se odkazuje k legendě o proroctví slepého mládence³¹, jenž prorokoval císaři Karlu IV. neštěstí českého národa. A čtenář si nemůže být jistý, zda pražský slepý prorok je opravdu synem bláznivého hraběte, nebo zda je jen výplodem jeho chorobné mysli. Objevuje se zde podobné znejistění jako v případě románu *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy*.

Mytické a legendární motivy, rodící se z tajemného, hlubokého prostoru města, se mísí s reálnou existencí tohoto prostoru. Praha se tak v pohledu vypravěče stává (podobně jako Ostrava) nejistým, rozkolísaným světem, jenž žije svým vlastním způsobem a působí na bytosti, které v něm existují a žijí své životy. Tento prostor je opět určen tím, že se nachází uprostřed dějin. V bizarně podaném životním příběhu hraběte Belecrodose, posledního člena tohoto rodu v Praze, prostřednictvím fantaskně nazíraného prostoru města Prahy, zachycuje román Oty Filipa *Kavárna Slavia* „specifickou kulturní a politickou atmosféru střední Evropy“. (Kubíček, 2008b, s. 402) Praha jako mytické centrum, střed toho, čemu říkáme naše národní dějiny.

4.3 Město bláznů

O městečku, kde by se můj román mohl odehrávat, nemám žádné představy. Mělo by to být tuctové městečko s pěti nebo šesti tisíci obyvateli, podobné stovkám jiných míst se všedními starostmi, radostmi a s minulostí, kterou by se vlastivědný kroužek, vedený třeba učitelem-důchodcem, snažil uvést do souvislostí s vývojem, dejme tomu, Velkomoravské říše, protože směrem k jihu by místní nadšenci pod nánosem lesní hlíny našli zbytky chrámových základů.

(Filip, 1991, s. 143)

Filipův román *Blázen ve městě* je psán formou stylizovaných autorských zápisků ke vznikajícímu prozaickému dílu. Výše citovanými slovy popisuje fiktivní autor,

³¹ Legendu zpracoval Alois Jirásek ve Starých pověstech českých.

promlouvající v románu jako vypravěč, prostor, do něhož hodlá zasadit příběh Jana Gajdoše, politického vězně, který byl po osmi letech propuštěn z vězení a vrací se do menšího městečka, kde před uvězněním působil jako učitel.

Román *Blázen ve městě* je románem o návratech a útěcích - Jan Gajdoš se vrací do městečka, na jehož jméně nezáleží, a následně opět utíká, neboť cítí ze stísněného maloměstského prostoru ještě větší úzkost než v omezeném prostoru pracovního tábora ohraničeném ostnatým drátem. Město v románu nemá jméno, protože se může jednat o jakékoliv město – důležitý je atribut uzavřenosti, stísněnosti a hlavně bezvýchodnosti; nemožnosti daný prostor opustit, a když, tak rozhodně ne bez následků. Jan Gajdoš pociťuje prostor městečka jako kruh, v němž je uzavřen, z něhož nelze vystoupit. Stísněnost prostoru, která Janu Gajdošovi způsobuje úzkost, je ještě vystupňována těsným kontaktem osmi partají v činžovním domě, v němž Gajdoš žije se svou manželkou. Hlavní postava plánovaného románu přechází z vězení do vězení – člověk je uzavřen v prostoru, ve kterém žije a skrze který žije. Vše, co člověk prožívá, je spjata s konkrétními místy. Lidskou existenci nelze od míst a od jejich prostorových souřadnic oddělit, a prostor je vždy nějak a něčím omezen (není nekonečný).

Autorský vypravěč vkládá Janu Gajdošovi, který se vrátil domů z vězení, do mysli následující úvahy:

Těch osm let mu připomene kruh.

Neví, proč si právě v těch chvílích vzpomene na kruh; připadne mu, jako by právě teď dorazil k místu, kde se kruh zavře. Bude se mu zdát, že nic, co je uvnitř kruhu, nemůže z něho už ven. Všichni tam jsou, celý barák, zvuky, zápachy, on sám v něm bude. A potom ho napadne další myšlenka, že tenhle kruh je moc malý, jeho obvod, obvod osmi let, nestačí; je málo místa v kruhu, pořád tam na někoho naráží nebo někdo naráží na něho; napadne ho také, že by se kruh měl zvětšit ještě o pět let, pak by uvnitř bylo místa pro všechny, každý by měl od druhého dostatečný odstup.

(Filip, 1991, s. 54)

Jedinou možností, jak se dostat z kruhu, je opustit prostor města, utéct.

Malé město je v románu *Blázen ve městě* prostorem, který svou omezeností osudově předurčuje život člověka (pro městečko je charakteristický statisticky velký počet sebevražd): v takto stísněném prostoru Jan Gajdoš, poznamenaný pobytem v pracovním táboře, nedokáže uniknout okolnostem, které na něj doléhají. Do města se Gajdoš po osmi letech vrátil jako cizí člověk a je tak vnímán všemi, včetně jeho ženy, která mu byla po velkou část jeho pobytu ve vězení nevěrná s jedním ze sousedů z domu. Jan Gajdoš je vlastně už jen oficiálním manželem své ženy, ale de facto už jeho ženou není, neboť obyvatelé města si z v y k l i, že Anka Gajdošová je partnerkou inženýra Kabáta. A ač má

Jan Gajdoš pocít, že se stále točí v kruhu, který se uzavírá jeho návratem do města, není tomu tak úplně. Přesněji se Jan Gajdoš dostává mimo kruh města a vytváří si kruh vlastní. Jeho příběh se rozchází s příběhy ostatních obyvatel městečka a jednoho činžovního domu. Útěk z města je jen potvrzením tohoto stavu. Jan sice opustí kruh, uteče z města, které je zdrojem jeho životní úzkosti, ale při svém útěku zanechává v mokré trávě za činžovními domy svoji stopu – Jan Gajdoš se nemůže úplně zbavit toho, co v prostoru města zanechal, vždy po něm zůstane nějaká stopa. (Podobně jako když Lojzek Lapáček přebrodí řeku Odru.) Člověk je spjat s prostorem, v němž žije, a nemůže na tom nic změnit. Znovu se zde tedy projeví ona u Filipa vícekrát zmiňována určenost člověka prostorem, ve kterém existuje.

Jan Gajdoš bude venku z kruhu.

Jeho další příběhy ztratí souvislost s těmi, které se odehrávají v městečku. Nikdy se Jan nezeptá sám sebe: Copak se děje u nás? Souvislosti, tak si to představuji, budou narušeny jen zdánlivě. Jan se z kruhu sice dostane, bude mimo město a fabriku, ale nebude se moci zbavit všeho, co tam nechá.

Město ho zase přitáhne.

Jan se nebude moci ubránit, protože už nebude mít síl. Nejsem si jist, zdali by se bránil, kdyby měl dostatek síl a odhodlání.

(Filip, 1991, s. 145)

Při svém útěku z města Gajdoš skončí u komediantky Ilonky, jejíž otec provozuje kolotoč. Tento úsek Gajdošova příběhu je podáván útržkovitě. Tato část hrdinova příběhu je zastřena v horečnatém blouznění, a když se Jan Gajdoš z horečky probere, ocitne se opět ve městě. Opět se vrací do svého městečka, tentokrát zpustlý, a proto obyvateli nepoznán, přichází s kolotočem na slavnost vinobraní.

Jan Gajdoš s trpkostí poznává, že svým útekem z města nedokáže přerušit kruh, který ho svírá. Místo toho, aby se kruh rozpojil, vytvořil se paralelní. Gajdoš zjišťuje, že není úniku.

Jan Gajdoš se po svém útěku znovu vrací do města, v němž právě probíhá vinobraní a s ním související karneval. V závěrečné scéně se Jan ocitne mezi opilými maškarami: vrátí se do města bláznů. Když přijde do hospody, kde vrcholí slavnost vinobraní, uvidí svoji tvář v odrazu zrcadla – tentokrát nepokřivenou. Gajdoš si při pohledu na vlastní zpustlý obličej mezi pitoreskními maskami uvědomí svoji jinakost. Jeden ze sousedů z domu Gajdoše pozná a radí mu, aby včas zmizel, neboť je ve městě cizí, nepatří sem.

Zmiz, šeptá Anděl Janovi do ucha, vykašli se na všechno, ještě tě nepoznali, jsou na mol... jsi tady cizí, ta tvoje žije s Kabátem... byt ti zpřeházela kriminálka... Alena o tobě nechce ani slyšet, vylízala se z toho, ale nechce teď o tobě ani slyšet... tak co tady ještě chceš!

(Filip, 1991, s. 181)

Sousedé Jana Gajdoše obviňují z pokusu o vraždu Aleny Vymazalové, manželky stranického funkcionáře, který ho dostal do vězení. Alena se však pokusila zabít se sama, z nešťastné lásky ke Gajdošovi, pro nějž v tuto chvíli není v prostoru městečka již místo. Jan se však rozhodne město neopustit; nechá se poznat a znovu uvěznit. „Hlavní příčinou jeho opětovného zatčení je však dráždivá jinakost. Jeho dobrovolný návrat do vězení se tak stává synonymem neschopnosti jedince žít a určovat svůj život ve světě „normálních lidí“.“ (Kubíček, 2008b, s. 401)

Není možné vymanit se z osudovosti prostoru, v němž žijeme.

5 Místa-motivy

Doposud jsme věnovali pozornost těm prostorům a místům v románech Oty Filipa, jež hrály hlavní úlohu při budování vyprávění, prostorům a místům, z nichž se rodil příběh.

Kromě pro Filipovu tvorbu stěžejního prostoru města, kromě míst důležitých pro budování vyprávění, jako jsou kavárna a hřiště, se v románech Oty Filipa objevují také místa sice ne tak výrazná, avšak nesoucí v sobě jisté významy, které se také podílejí na utváření smyslu jednotlivých románů. Jsou to místa, která se v celé autorově tvorbě neustále vrací a nesou v sobě jisté, pro Filipovo dílo ustálené významy. Jsou to jakási místa-motivy, která chápeme jako místa, jež jsou nositeli motivů definovaných Danielou Hodrovou jako „zvláštní užití slova, věty, obrazu – takovým způsobem, který naznačuje jeho vnitřní souvislosti s příběhem a smyslem díla, například prostřednictvím opakování, umístěním v textu, někdy i grafickým zobrazením apod.“ (Hodrová, 2001, s. 721)

Za taková místa-motivy považujeme v díle Oty Filipa rodný dům, kostel, hranici a vězení.

5.1 Rodný dům

Ve Filipových románech nalezneme povětšinou dům s atributem rodný. Rodný dům vyjadřuje pocit bezpečí, ale zároveň se stává místem, do kterého se vkrádá nebezpečí zvenčí. U rodného domu je důležitá ambivalence uvnitř-vně. Uvnitř domu panuje jistý řád, který je neustále narušován vnějšími vlivy (jako by ona intervence „velkých“ dějin do každodenního života člověka dostávala devastaci domova jistou konkrétní podobu).

V románu *Cesta ke hřbitovu* válečné události zničí jistotu domova hlavnímu hrdinovi, dospívajícímu chlapci Janovi, který je tak násilně vytržen z dětství.

Janova rodina se stěhuje z ostravského domu, kde se nachází jejich zničený byt i otcova kavárna, do domu ve vesnici Hošťálková u Vsetína. Tento dům vybudoval Janův otec, kavárník Bohumil, jako demonstraci svého úspěchu (postavil ho naschvál vedle dřevěné boudy svého otce, Janova dědečka, aby tak ještě více vyniklo jeho společenské postavení). Tento dům však nemůže zastupovat dům rodný, je pouhou náhražkou, je obyčejným domem, ke kterému nezíská dospívající Jan takový vztah jako k ostravskému domu na cestě ke hřbitovu. Přestěhování z rodného domu do novostavby nacházející se blízko lesů, kde se skrývají partyzáni, změna prostoru působí jako impuls k dalšímu rozvíjení Janova příběhu. Hlavní hrdina, který vlivem vnějších dějinných okolností ztratil svůj rodný dům, předčasně dospěl, stal se z pasivního dítěte aktivním dospělým. Dokud

obýval dům ve slepé ulici vedoucí ke hřbitovní bráně, vyprávěl o tom, co se kolem něj dělo. Nyní se stává sám hybatelem děje. Hrdina se přesunul ze snového prostoru svého dětství (prostor viděný dětskýma očima) do prostoru „reálného“ života, kde přebírá odpovědnost sám za sebe. Do vybombardovaného domu v Ostravě se Jan ještě se svým otcem podívá. Jeho vnímání prostoru je však již odlišné, nic není, jak bývalo, návrat není možný.

Rodný dům nalezneme též v románu *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy*. A i zde sledujeme jeho zkázu, a to naprostou, neboť dům, v němž se narodil Lojzek Lapáček během památného fotbalového utkání mezi FC Slezská Ostrava a SC Moravská Ostrava, byl zdemolován za účelem modernizace ostravského fotbalového stadionu. Zmínky o demolici rodného domu u fotbalového hřiště, na jehož místě bylo vybudováno moderní parkoviště pro návštěvníky stadionu, se vynořují během celého průběhu vyprávění.

Zjara roku jeden tisíc devět set šedesát osm dostal náš barák poslední ránu z milosti.
Dostal ji a sesypal se.
Ale držel se dobře.

(Filip, 1994, s. 14)

Dům, ve kterém se narodil vypravěč Lojzek Lapáček, je zabydlen postavami (živými i mrtvými), jejichž osudy se stávají součástí Lojzkova příběhu. Dům u hřiště je pro vypravěče místem bezpečí, ulitou, ve které se lze schoulit a přežít nejhorší, ale zároveň je pro něj místem osudného dotyku „malých“ a „velkých“ dějin. V domě u hřiště FC Slezská Ostrava bydlela Židovka Preisová, její syn Erich, měl zde svůj kabinet lékárník Votoček atd. Stěny domu jsou neúnosně zatíženy příběhy jejich obyvatel a hypersenzitivní Lojzek Lapáček je k těmto příběhům obyvatel rodného domu příliš citlivý – proto na něj ze stěn domu vyzařuje kromě pocitu bezpečí též pocit úzkosti.

S demolicí rodného domu přichází vypravěč o místo, kam se lze vracet. Nejde o sentimentalitu, Lojzek Lapáček si připadá bezbranný, bez možnosti schovat se – bez ulity.

Zjara roku jeden tisíc devět set šedesát osm dostal náš barák několik ran a šel do kolen. Obláček prachu vystoupil z naší kuchyně, a když se rozplynul, zbyla z našeho domu jen čelní zeď.
Konec, řekl jsem si, definitivní konec! Teď, když náš barák už není, připadám si bezbranný a nejistý, protože se nemám kam vracet.

(Filip, 1994, s. 426)

Z rodného domu zbyly jen základy, na něž byla položena betonová „náhrobní deska“, která občas propouští příběhy pod ní pohřbené.

Náš barák má teď festovní náhrobní desku, dvacet centimetrů betonu. Tak moc jsme pod ni pochovali! Jen tu a tam vystoupí ozvěny, ale nikdo je neslyší, jen já. Kolikrát si myslím, že by náš barák zasluhoval lepší náhrobní kámen než jen studenou plochu parkoviště. Třeba by tady mohl být sad s košatými stromy, s cestičkami a uprostřed bych postavil pěknou švédskou žulu a dal bych do ní vyřít jména všech hráčů, kteří nastupovali k slavnému mači proti S. C. Moravská Ostrava. A pod jmény bych napsal velkými písmeny datum první zářijové neděle roku 1928.

(Filip, 1994, s. 430)

Rodný dům se spolu s fotbalovým hřištěm (se kterým tvoří významovou jednotu) stává prvkem při budování vyprávění románu *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy*. S trochou nadsázky se dá říci, že rodný dům a hřiště jsou hlavními vypravěči příběhu a Lojzek Lapáček je pouhé médium těchto míst, která v sobě pojímají tolik lidských osudů.

5.2 Kostel

Kostel je v románech Oty Filipa místem, kde je možné učinit zpověď. Filipovy postavy v sobě často nosí jakousi dědičnou vinu, mají zatížené svědomí, a co je nejdůležitější: této viny se nelze nikdy zbavit. Jediné, co lze, je ulehčit své duši zpovědí.

Malý Lojzek Lapáček, když je otcem přihlášen do německé školy, musí se v rámci výuky náboženství zúčastnit svátosti zpovědní a svatého přijímání. Lojzek není pokřtěn, ale bojí se tuto skutečnost ve škole sdělit, a tak se s celou třídou odebere v neděli ke zpovědi. Ke strachu z hříchu, že není pokřtěn, a přesto se odváží do kostela ke zpovědi, se ještě přidá jazyková bariéra – kněz je Němec. K Lojzkovu překvapení na něj však duchovní ve zpovědnici promluví vlídně lámanou češtinou a chlapec se rozpovídá o svých problémech v německé škole, o tom, jak se jeho otec stal pekařským mistrem a jak podepsal „volkslistinu“ atd. Zmíní i svoji schopnost rozmlouvat s mrtvými. Čtenář se tak touto formou dozvídá podrobnosti z osudů Lapáčkovy rodiny a zároveň nahlédne do nitra malého Lojzka.

Zpověď je v románu *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy* důležitým motivem – celé vyprávění je vlastně pojato a podáno jako „zpověď“ hlavního hrdiny. Jako vyprávění, skrz které může vypravěč ulevit svému svědomí. Prostor kostela na akt Lojzkovy „zpovědi“ explicitně poukazuje.

Vysloveně jako osobní „zpověď“ jsou stylizovány dva Filipovy „memoáromány“³² *Sedmý životopis* a *Osmý čili nedokončený životopis*. I v těchto prózách se objevuje motiv kostela a s ním i motivy viny, touhy po pochopení a odpuštění, víry (ať už v Boha či v řád světa).

5.3 Hranice

Hranice, přechod z jedné strany na druhou – tento motiv se u Filipa objevuje často. Byla řeč o Lojzkově překročení řeky Odry, zmínili jsme se také o neúspěšném pokusu dr. Staniolowského přejít most přes řeku z české na polskou stranu hranice.

Lapáčekův přechod z levého břehu Odry na břeh pravý můžeme v duchu Jurije Lotmana nazvat hybatelem vyprávění. „Pohyb v prostoru (překročení této hranice, vyvedení stavu věcí z rovnováhy) je [podle Lotmanových úvah] hybatelem narativu.“ (Müller-Šidák, 2012, s. 406)

Hranice evokuje loučení a zároveň vítání: něco opouštíme, abychom byli jinde vítáni. Hranice evokuje odchod odněkud a příchod někam, výstup a vstup. Topos vchodu „může mít pouze pomyslnou podobu (národ se otevírá Evropě, světu), často je však tento abstraktní vstup, akt překročení provázen vstupem konkrétním (stříháním ostnatého drátu, překročení hranice apod.)“. (Hodrová, 1994, s. 109)

Za hranici, vchod (přechod) odněkud někam (z jedné strany na druhou) může být chápána i hřbitovní brána v románu *Cesta ke hřbitovu*. Je to brána spojená s jistým iniciačním obřadem, je to definitivní „oficiální“ přechod od života ke smrti. Hřbitovní brána je ve Filipově prvním románu o to významnějším místem, že funguje jako symbol směřování dějin dvacátého století. Vše na světě míří do oné brány na konci slepé ulice vedoucí ke hřbitovu.

Hranici překračuje též vypravěč *Osmého čili nedokončeného životopisu* – v jeho případě se jedná o překročení státní hranice po té, co je donucen emigrovat. Zde se jedná o překročení, kterým je iniciováno další vyprávění.

Hranice v abstraktním slova smyslu je tematizována v románu *Sousedé a ti ostatní* (2003), kde funguje opozice „já“ versus sousedé, „já“ versus ostatní (cizí). V románu je popisováno, jak vidí český emigrant po několika desetiletích pobytu v nové vlasti své sousedy-cizince. Sousedé jsou zároveň cizinci, tedy lidé z druhé strany hranice, kterou

³² „Memoáromán“ je podtitul autobiografické prózy Pavla Kohouta (1928) *Kde je zakopán pes* (Kolín nad Rýnem 1987). Jako memoáromán označuje nakladatelství Host Filipovu knihu *Osmý čili nedokončený životopis*.

nelze zcela překročit, neboť český emigrant, spisovatel Měšťáček nedokáže své sousedy-cizince pochopit, rozumět jim (a nejde o jazykovou bariéru).

5.4 Vězení

V prózách Oty Filipa se objevuje buď přímo místo vězení jako instituce, nebo se objevuje vězení jako symbol uzavřeného prostoru, z něhož se lze jen těžko dostat ven. Vězení jako instituce je přítomno např. v novele *Poskvrněné početí* (Toronto 1976; něm. s tit. *Maiandacht* 1977; 1990) nebo v „memoárománu“ *Sedmý životopis*.

Pro Filipovo dílo je důležitější motiv vězení v onom implicitním významu, v onom odkazu na uzavřenost prostoru, na opozici uvnitř a venku. Filipovy postavy jsou s prostorem (ať je to kavárna, hřiště nebo město) vždy nějak osudově svázáni, nemohou daný prostor opustit – jsou v něm uvězněni.

Osudová sepjatost postav s prostorem: Filipovy postavy obývají konkrétní prostory a místa, tato místa a tyto prostory určují osudy postav. Filipovi hrdinové musí přistoupit na řád daný prostorem a místy, jako vězeň musí přistoupit na řád vězení, aby přežil. Podobně jako se hrdina Poeovy (1809-1849) povídky *Jáma a kyvadlo*³³ (1842) musí sžít s měnicím se prostorem, ve kterém je uvězněn, tak i např. Lojzek Lapáček musí přistoupit na řád stísněného prostoru oživující Ostravy, v němž je svým způsobem také vězněm. „Vězení, ve které se mění stísněný prostor, se v situaci *in extremis* (na pokraji smrti, šílenství, ve stavu mezi bděním a spánkem, v noci) stává místem *přístupu k bytí*.“ (Hodrová, 1997, s. 107)

³³ Nebo také v méně proslavené povídce (která v mnohém pozdější Poeovu povídku připomíná) českého autora Václava Rodomila Kramera (1792-1861) *Železná košile* (1831).

6 Závěr

Záměrem této práce bylo ukázat, jak významně se prostor fikčního světa podílí na budování vyprávění příběhu v románových dílech Oty Filipa. Seymour Chatman rozeznává dvě dimenze příběhu: čas (dimenze událostí příběhu) a prostor (dimenze existence příběhu). Prostor příběhu se podle Chatmana skládá z postav a z prostředí (souhrnně z existentů). Příběh se skládá z událostí. (Chatman, 2008, s. 100) V případě díla Oty Filipa lze říci, že existenty příběhu jsou hybnou silou pro vytváření událostí. Nejvýraznějším existentem v příbězích Filipových hrdinů je prostředí, které určuje osudy postav. Příběhy Filipových postav jako by byly přímo generovány specifickým prostředím fikčního světa, ve kterém existují.

Sledovali jsme, jak je prostor v románech Oty Filipa zobrazen, jak je popsán a prostředkován čtenáři. Místa a prostory jsou často nazírány nějakou deformovanou vypravěčskou perspektivou: vypravěčem je dítě, opilec a somnambul s domnělou schopností létat a rozprávět s mrtvými Lojzek Lapáček nebo podivný hrabě s rysy barona Prášila. Jakýsi prvek dětského pohledu se uplatňuje i u dospělého vypravěče Lojzka Lapáčka, který mluví o ostatních postavách jako o „pánech a paních“ („pan Kocifaj“, „pan Deutscher“, „paní Preisová“ atd.) - uplatňuje se zde dětský respekt k dospělým, a to i v momentech, kdy je o postavách mluveno s despektem či se zlobou, což působí až komicky (podobně jako např. v případě vypravěče Petra Bajzy v Poláčkově románu *Bylo nás pět* [1946]).

Následně jsme se snažili popsat, jak zobrazený prostor podílí na narativní strategii vypravěče a jak se podílí na tvorbě smyslu vyprávěného příběhu. Cílem bylo dokázat, že prostor je v románech Oty Filipa důležitým prvkem vyprávění - možná důležitějším a pro smysl příběhu více podstatným než samotné události, neboť události jako by byly logickým důsledkem působení zobrazeného prostoru. Místa vypráví své příběhy a lidé jsou pouhými postavami v těchto příbězích. Postavy nemohou ovlivňovat své osudy, jejich bezmocnost pramení z prostoru, kterým jsou předurčeny. Z prostoru, který se nachází uprostřed dějin.

Prostor je v románech Oty Filipa mytizován – není z něho úniku. Postavy jsou s místy, ve kterých existují, spjati zvláštní silou: „... a hned jsem si také vzpomněl na psa, kterého měl kdysi dědek Lapáček na prajzském břehu řeky Odry uvázaného na ocelovém laně napjatém mezi stodolou a barákem, takže pes měl sice volný pohyb, ale ne moc daleko“. (Filip, 1994, s. 490n.)

7 Použitá literatura

7.1 Prameny

BIEBL, Konstantin (1979): Nový Ikaros. In: K. B.: *Básně*. Praha: Československý spisovatel.

BRABCOVÁ, Zuzana (1991): *Daleko od stromu*. Praha: Československý spisovatel.

FILIP, Ota (1968): *Cesta ke hřbitovu*. 1. vyd. Ostrava: Profil.

FILIP, Ota (1990): *Poskvrněné početí*. Plzeň: Západočeské nakladatelství.

FILIP, Ota (1991): *Blázen ve městě*. Ostrava: Profil.

FILIP, Ota (1993): *Kavárna Slavia*. Přel. Sergej Machonin. Praha: Český spisovatel.

FILIP, Ota (1994): *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy*. Praha: Český spisovatel.

FILIP, Ota (2000): *Sedmý životopis*. Brno: Host.

FILIP, Ota (2003): *Sousedé a ti ostatní*. Brno: Host.

FILIP, Ota (2005): *77 obrazů z ruského domu. Román o velké, ztroskotané lásce a vzniku abstraktního malířství*. Brno: Barrister & Principal.

FILIP, Ota (2007): *Osmý čili nedokončený životopis*. Brno: Host.

FILIP, Ota (2009): *Děda a dělo*. Brno: Host.

FILIP, Ota (2012): *Tři škaredé středy a sedm dalších elegií o zlých dnech*. Brno: Barrister & Principal.

GRASS, Günter (1969): *Plechový bubínek*. Přel. Vladimír Kafka. Praha: Mladá fronta.

SEIFERT, Jaroslav (2005): Světlem oděná. In: *Dílo Jaroslava Seiferta. Svazek 6*. Praha: Akropolis.

STURLUSON, Snorri (1988): *Edda a Sága o Ynglingzích*. Přel. Helena Kadečková. Praha: Odeon.

7.2 Oborná literatura

BACHELARD, Gaston (2009): *Poetika prostoru*. Přel. J. Hrdlička. Praha: Malvern.

BLAŽÍČEK, Přemysl (1992a): *Epičnost a naivita Holečkových Našich*. Praha: Oikúmené.

BLAŽÍČEK, Přemysl (1992b): *Škvoreckého Zbabělci*. Praha: Oikúmené.

BRABEC, Jiří (1995): Česká literatura v letech 1939-1945: Poezie. In: Mukařovský, Jan (ed.): *Dějiny české literatury IV. Literatura od konce 19. století do roku 1945*. Praha: Victoria Publishing 1995, s. 441-474.

CORNIS-POPE, Marcel – NEUBAUER, John (ed.) (2006): Cities as sites of hybrid literary identity and multicultural production. In: *History of the Literary Cultures of East-Central Europe Volume II : Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, s. 9-212.

DOLEŽEL, Lubomír (2012): Nespolehlivé vyprávění a nemožný fikční svět. Podobojí Daniely Hodrové. In: *Česká literatura* 60, č. 1, s. 45-54.

ECO, Umberto (1997): *Šest procházek literárními lesy: Přednášky na Harvardově univerzitě*. Olomouc: Votobia.

FISCHER, Otokar (1965): Dějiny dvojníka. In: O. F.: *Duše, slovo, svět*. Praha: Československý spisovatel, s. 64-104.

GAWRECKI, Dan et al. (2003a): *Dějiny Českého Slezska 1740-2000. sv. 1*. Opava: Slezská univerzita v Opavě. Filozoficko-přírodovědecká fakulta.

GAWRECKI, Dan et al. (2003b): *Dějiny Českého Slezska 1740-2000. sv. 2*. Opava: Slezská univerzita v Opavě. Filozoficko-přírodovědecká fakulta.

HERMAN, David (2005): Prostorová reference v narativních doménách. In: *Přirozený jazyk vyprávění*. Přel. B. Fořt. Brno – Praha: ÚČL.

HODROVÁ, Daniela (1994): *Místa s tajemstvím. Kapitoly z literární topologie*. Praha: KLP-Koniasch Latin Press.

HODROVÁ, Daniela, (ed.) (1997): *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie*. Jinočany: H & H.

HODROVÁ, Daniela (ed.) (2001): *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst.

HODROVÁ, Daniela (2006): *Citlivé město (eseje z mytopoetiky)*. Praha: Akropolis.

HOLÝ, Jiří (1995): Fantastické motivy v české próze od šedesátých let. In: *Kritický sborník*, č. 1-2, s. 26-34.

CHATMAN, Seymour (2008): *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Přel. M. Orálek. Brno: Host.

KUBICA, Jan (2005): Ota Filip a poznámky k jeho takzvaným ostravským románům. In: *Protimluv*, č. 3-4, s. 9-13.

KUBÍČEK, Tomáš (2001): *Vyprávět příběh. Naratologické kapitoly k románům Milana Kundery*. Brno: Host.

KUBÍČEK, Tomáš (2007): *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*. Brno: Host.

KUBÍČEK, Tomáš (2008a): Společenská próza a právo na individuální prožívání světa. In: Janoušek, Pavel et al.: *Dějiny české literatury 1945 – 1989. III. 1958 – 1969*. Praha: Academia 2008, s. 352-370.

KUBÍČEK, Tomáš (2008b): Próza v konfliktu s komunistickou mocí. In: Janoušek, Pavel et al.: *Dějiny české literatury 1945 – 1989. IV. 1969 – 1989*. Praha: Academia 2008, s. 392-460.

MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef et al. (2004): *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha-Litomyšl: Paseka.

MÜLLER, Richard – ŠIDÁK, Pavel (ed.) (2012): *Slovník novější literární teorie. Glosář pojmů*. Praha: Academia.

NORBERG-SCHULZ, Christian (2010): *Genius loci. Krajina, místo, architektura*. Přel. P. Kratochvíl; P. Halík. Praha: Dokořán.

OPELÍK, Jiří: Česká literatura v letech 1929-1938: Próza. In: Mukařovský, Jan (ed.): *Dějiny české literatury IV. Literatura od konce 19. století do roku 1945*. Praha: Victoria Publishing, 1995, s.382-422.

RIMMON-KENANOVÁ (2001): Shlomith: *Poetika vyprávění*. Přel. V. Pickettová. Brno: Host.

SŁAWIŃSKI, Janusz (2002): Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti. Přel. P. vidláček. In: Trávníček, Jiří (ed.): *Od poetiky k diskursu. Výbor z polské literární teorie 70.-90. let XX. století*. Brno: Host 2002, s. 98-115.

SLOVNÍK české literatury po roce 1945. Ota Filip [online]. 2009 [cit. 2013-03-29]. Dostupné z: <http://slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1221&hl=Ota+Filip+>

SMOLÁK, Petr (2006): Bezručova ulice Oty Filipa. In: *Protimluv*, č. 1, s. 12-14.

STANZEL, K. Franz (1988): *Teorie vyprávění*. Přel. J. Stromšík. Praha: Odeon.

STICH, Alexandr (1998): *Seifertova Světlem oděná (interpretace: pokus a výzva)*. Praha: Argo.

SVATOŇOVÁ, Kateřina (2008): *2 1/2 D aneb Prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění*. Praha: Casablanca.

TOPOROV, Nikolajevič Vladimír (2003): Petrohrad a petrohradský text ruské literatury (úvod do tématu). In: Glanc, Tomáš (ed.): *Exotika. Výbor z prací tartuské školy*. Přel. M. Pittermannová. Brno: Host 2003, s. 7-35.

URBANOVÁ, Svatava (2007): Prostorovost v próze Oty Filipa Sousedé a ti ostatní. In: *Prostor v jazyce a v literatuře: sborník z mezinárodní konference*. Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně Ústí nad Labem, s. 307-310.

VACULÍK, Ludvík (1990): Doslov. In: Filip, O.: *Cesta ke hřbitovu*. 2. vyd. Ostrava: Profil, s. 355-356.

VAŇKOVÁ, Irena et al. (2005): *Co na srdci, to na jazyku. Kapitoly z kognitivní lingvistiky*. Praha: Karolinum.

ZAMAROVSKÝ, Vojtěch (1982): Bohové a hrdinové antických bájí. Praha: Mladá fronta.

ZELINSKÝ, Miroslav (1993): Ota Filip: Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy. In: Holý, Jiří et al.: *Český parnas. Literatura 1970-1990 (Interpretace vybraných děl 60 autorů)*. Praha: Galaxie, s. 74-79.